

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Lu Kang

Porównanie sylwetek postaci kobiecych z "dołów społecznych" w operach W. A. Mozarta i w operach chińskich - na przykładach wybranych ról sopranowych

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Ryszarda Cieśli
tłumacz: Jan Nosewicz

Warszawa 2025 rok

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

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „*Porównanie sylwetek postaci kobiecych z "dołów społecznych" w operach W. A. Mozarta i w operach chińskich - na przykładach wybranych ról sopranowych*” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

Data Podpis autora pracy

Spis treści

Wstęp	8
Rozdział I: Twórczość operowa Mozarta a opera chińska	12
1.1 Przegląd twórczości operowej Mozarta	12
1.1.1 Wpływ kultury społecznej na twórczość Mozarta	12
1.1.2 Życie i twórcza podróż Mozarta	15
1.1.2.1 Wczesne życie (1756-1773)	16
1.1.2.2 Okres salzburski (1774-1781)	18
1.1.2.3 Lata wiedeńskie (1781-1791)	19
1.1.3 Estetyczny styl kompozycji Mozarta	23
1.1.3.1 Estetyczny styl kompozycji operowej	24
1.1.3.2 Estetyczny styl kompozycji instrumentalnych	27
1.2. Zarys rozwoju opery w Chinach	29
1.2.1 Pojawienie się i rozwój opery w Chinach	29
1.2.1.1 Wczesny okres rozwoju opery w Chinach (1919-1937)	31
1.2.1.2 Okres poszukiwań chińskiej opery (1937 – 1949)	33
1.2.1.3 Okres rozkwitu opery chińskiej (1949 – 1966)	39
1.2.1.4 Chińska opera od odrodzenia do osiągnięcia dojrzałości i różnorodności (1966 - obecnie)	43
1.2.2 Cechy charakterystyczne opery chińskiej	46
1.2.2.1 Twórczość muzyczna	46
1.2.2.2 Dobór tematyki	47
1.2.2.3 Styl wykonania	48
1.2.2.4 Kobieta jako główna bohaterka	49

Rozdział II: Postacie kobiet z niższej klasy społecznej w operach Mozarta	51
2.1 Postać Zuzanny z opery <i>Le Nozze di Figaro</i>	51
2.1.1 Kontekst twórczy	51
2.1.2 Kreowanie muzycznego wizerunku Zuzanny	52
2.1.3 Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Zuzanny	56
2.1.3.1 Aria Zuzanny „Venite, inginocchiatevi” z drugiego aktu opery <i>Le nozze di Figaro</i>	56
2.1.3.2 Aria Zuzanny „Deh vieni non tardar” z czwartego aktu opery <i>Le Nozze di Figaro</i>	68
2.2. Postać Zerliny z opery <i>Don Giovanni</i>	76
2.2.1 Kontekst twórczy	76
2.2.2 Kształtowanie muzycznego wizerunku Zerliny	77
2.2.3 Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Zerliny	80
2.2.3.1 Aria Zerliny „Batti, batti o bel Masetto” z pierwszego aktu opery <i>Don Giovanni</i>	80
2.2.3.2 Aria Zerliny „Vedrai, carino” z drugiego aktu opery <i>Don Giovanni</i>	89
2.3. Postać Despiny z opery <i>Così fan tutte</i>	98
2.3.1 Kontekst twórczy	98
2.3.2 Kształtowanie muzycznego wizerunku Despiny	99
2.3.3 Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Despiny	102
2.3.3.1 Aria Despiny „In uomini, in soldati” z pierwszego aktu opery <i>Così fan tutte</i>	102
2.3.3.2 Aria Despiny „Una donna a quindici anni” z drugiego aktu opery <i>Così fan tutte</i> ...	114
Rozdział III Postacie kobiet z niższej klasy społecznej w operach chińskich	123
3.1. Xi'er z opery <i>Białowłosa dziewczyna (Bai mao nü 白毛女)</i>	123
3.1.1 Kontekst twórczy	123

3.1.2	Kształtowanie muzycznego wizerunku Xi'er	124
3.1.3	Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Xi'er	128
3.1.3.1	Aria Xi'er „Północny wiatr wieje” (Bei feng chui 北风吹) z pierwszego aktu opery <i>Białowłosa dziewczyna</i> (Bai mao nü 白毛女)	128
3.1.3.2	Aria Xi'er „Nienawiść niczym góra, smutek jak morze” (Hen si gaoshan chou si hai 恨似高山仇似海) z czwartego aktu opery <i>Białowłosa dziewczyna</i> (Bai mao nü 白毛女)	137
3.2.	Jinzi z opery <i>Pustkowie</i> (Yuanye 原野)	150
3.2.1	Kontekst twórczy	150
3.2.2	Kształtowanie muzycznego wizerunku Jinzi	152
3.2.3	Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Jinzi	154
3.2.3.1	Aria Jinzi „Och, znowu się ściemnia” (Ai, tian you hei le 哦,天又黑了) z pierwszego aktu opery <i>Pustkowie</i> (Yuanye 原野)	154
3.2.3.2	Aria Jinzi „Ach, mój Hu” (Ah, wo de hu zi ge 啊, 我的虎子哥) z drugiego aktu opery <i>Pustkowie</i> (Yuanye 原野)	171
3.3.	Shui Honglian z opery <i>Ballada o kanale</i> (Yuanhe yao 运河谣)	181
3.3.1	Kontekst twórczy	181
3.3.2	Kształtowanie muzycznego wizerunku Shui Honglian	182
3.3.3	Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Shui Honglian	186
3.3.3.1	Aria Shui Honglian „Ballada o kanale” (Yunhe yao 运河谣) z drugiego aktu opery <i>Ballada o kanale</i> (Yuanhe yao 运河谣)	186
3.3.3.2	Aria Shui Honglian „Qin Sheng, czy wszystko w porządku?” (Qin sheng a, ni hai hao ma? 秦生啊, 你还好吗?) z czwartego aktu opery <i>Ballada o kanale</i> (Yuanhe yao 运河谣)	197
Rozdział IV Analiza porównawcza dzieł operowych Mozarta i opery chińskiej		209
4.1	Porównanie głównego materiału muzycznego	209
4.2	Porównanie koncepcji twórczych	210
4.2.1.	Myślenie polifoniczne w twórczości operowej Mozarta	211

4.2.2 Myślenie linearne w chińskiej muzyce operowej	212
4.3 Porównanie struktury muzycznej	214
4.3.1 Struktura muzyczna oper Mozarta <i>Le Nozze di Figaro</i> , <i>Don Giovanni</i> , <i>Così fan tutte</i>	214
4.3.2 Struktura muzyczna oper chińskich <i>Białowłosa dziewczyna</i> (白毛女), <i>Pustkowie</i> (原野), <i>Ballada o kanale</i> (运河谣)	215
4.4 Analiza porównawcza gatunków operowych	217
4.4.1 Klasyfikacja gatunkowa oper Mozarta <i>Le Nozze di Figaro</i> , <i>Don Giovanni</i> , <i>Così fan tutte</i>	217
4.4.2 Klasyfikacja gatunkowa oper chińskich <i>Białowłosa dziewczyna</i> , <i>Pustkowie</i> , <i>Ballada o kanale</i>	218
4.5 Analiza porównawcza stylu śpiewu w dziełach operowych Mozarta i operze chińskiej	220
4.5.1 Style śpiewu ról kobiet z niższej klasy społecznej w operach Mozarta	220
4.5.2 Style śpiewu ról kobiet z niższej klasy społecznej w operze chińskiej	222
4.6 Analiza porównawcza wprowadzania postaci kobiecych z niższej klasy społecznej	223
4.6.1 Konieczność tworzenia ról kobiet z niższej klasy społecznej w operach Mozarta	223
4.6.2 Konieczność tworzenia ról kobiet z niższej klasy społecznej w operach chińskich	225
4.7 Podobieństwa ról kobiet z niższej klasy społecznej w operach Mozarta i operach chińskich	228
4.7.1 Niezależność postaci kobiecych	228
4.7.2 Miłość i implikacje	229
Rozdział V. Analiza percepcji ról kobiecych w operze chińskiej oraz strategię przyszłego rozwoju i komunikacji chińskiej sztuki operowej	231
5.1. Praktyczna analiza wykonania ról kobiecych w operze chińskiej	231
5.1.1 Uchwycenie reguł i racjonalne rozumowanie	231
5.1.2 Reinterpretacja ról i redefinicja kompetencji	232
5.1.3 Zastosowanie technologii i oprawa sceniczna	233
5.2. Strategie przyszłego rozwoju i komunikacji chińskiej sztuki operowej	234

5.2.1 Rzeczywistość rozwoju i rozpowszechniania opery we współczesnych Chinach	234
5.2.1.1 Analiza ilościowa kompozycji operowych	235
5.2.1.2 Analiza kategorii finansowanych projektów	235
5.2.1.3 Analiza jednostki projektowej	236
5.2.1.4 Analiza nagrodzonych projektów	237
5.2.2 Charakterystyka rozpowszechniania i rozwoju chińskiej opery w dzisiejszych czasach ...	238
5.2.2.1 Etniczność i cykliczność	238
5.2.2.2 Różnorodność rozwoju jako oczywistość	239
5.2.2.3 Praktyka operowa a badania teoretyczne	240
5.2.3 Współczesne strategie rozpowszechniania i perspektywa rozwojowa	241
5.2.3.1 Zróżnicowane innowacje formalne	241
5.2.3.2 Zastosowanie nowoczesnych technologii	243
5.2.3.3 Innowacje w operacjach i promocji	244
5.2.3.4 Kontynuacja wzmacniania talentów operowych	246
Podsumowanie	248
Bibliografia	250

Wstęp

Wykonawstwo operowe jest ważną częścią nauczania muzyki wokalne w szkołach wyższych w Chinach, zarówno w estetyce *belcanto* oraz gdy idzie o śpiew wykonywany w tradycyjnej estetyce narodowej. Niniejsza dysertacja koncentruje się jednak wyłącznie na repertuarze klasycznym w estetyce *belcanto*. Patrząc historycznie na rozwój tematyki stanowiących kanwę przedstawień operowych można zauważyć, iż postaci kobiet z niższych sfer społecznych pojawiają się praktycznie od samego zarania istnienia gatunku, zwłaszcza gdy idzie o *opera buffa*. Już jej pierwsza odsłona w postaci *La serva padrona* Giovanni Battisty Pergolesiego wniosła pełnokrwistą postać służącej Serpiny, która jest punktem centralnym oglądanej intrygi. W *opera seria* postaci z niższych warstw społecznych początkowo pojawiały się jedynie na drugim planie, pełniąc poboczne funkcje dramaturgiczne, wzbogacając koloryt sceniczny lub nadając wiarygodność realiom społecznym. W miarę ewolucji tematyki dramatycznej ich rola zyskiwała na znaczeniu, a same postaci stopniowo nabierały dramaturgicznego i artystycznego ciężaru gatunkowego, ostatecznie awansując do rangi bohaterów pierwszoplanowych, równorzędnych postaciom z wyższych sfer.

W niniejszym opracowaniu autorka koncentruje się na postaciach kobiecych z niższych sfer, starając się dociec roli i znaczenia tych postaci na wybranych przykładach, z uwzględnieniem perspektywy porównawczej, gdy idzie o operę europejską i chińską. Przeprowadzone przez autorkę rozeznanie opracowania tematu wskazuje, iż obrana perspektywa porównawcza wydaje się być stosunkowo mało wyeksplorowanym badawczo tematem i warta jest opracowania uwzględniającego konteksty historyczne, kulturowe, dramaturgiczne, muzyczne, wreszcie – co najistotniejsze w doktoracie w dyscyplinie wokalne – analizy zagadnień związanych stricte z partią wokalną. W konsekwencji, autorka niniejszej pracy, poprzez studium wybranych postaci operowych stara się zbadać charakterystykę muzyczną i wartość artystyczną wizerunków kobiet z niższych warstw społecznych, a poprzez analizę wybranych utworów, podejmuje próbę opisu praktycznego zastosowania środków ekspresji w wykonawstwie sopranowym, co w zamierzeniu winno

przyczynić się do pogłębienia koncepcji estetycznej interpretacji wizerunków takich postaci w operze. Wreszcie, poprzez zestawienie porównawcze uwzględniające odmienne kręgi kulturowe: europejski i chiński oraz różne dynamiki rozwojowe gatunku operowego autorka analizuje różnice i podobieństwa występowania i funkcjonowania tychże postaci w obu obszarach, analizując także użyte środki wykonawcze w kontekście ich adekwatności.

Konkretyzując obszar badawczy, autorka postanowiła wybrać postaci służących z oper Wolfganga Amadeusza Mozarta podkreślając tym samym znaczenie dorobku operowego geniusza z Salzburga, także w aspekcie kreowania znaczących postaci kobiet z niższych sfer społecznych. Dr hab. Małgorzata Sokalska, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w swoim opracowaniu: „Bohaterowie drugiego planu – o postaciach służących w operze”, w ostatnim akapicie str. 2 pisze: „Służący wprowadzał zatem na scenę żywioł karnawalizacji, co widać zwłaszcza wśród następców antycznego sprytnego sługi. (...) Linie tę warto przywołać choćby dla objaśnienia genealogii arcydzieł, które postawiły służącym najtrwalsze operowe pomniki, a zatem *Wesela Figara* i *Don Giovanni*...”.¹

Konkluzja powyższa chyba najlepiej potwierdza słuszność wyboru postaci dokonanego przez autorkę dysertacji, gdy idzie o ich reprezentatywność dla kultury europejskiej. Co się tyczy opery chińskiej to warto zauważyć, iż historia rozwoju opery chińskiej, w jej nurcie wzorowanym na zachodniej estetyce operowej, jest znacznie krótsza i liczy sobie zaledwie kilkadziesiąt lat, datując jej początek na rok 1945 (premiera pierwszej opery uznawanej za wzorowaną na operze europejskiej, tj. *Białowłosej* z librettem autorstwa He Jingzhi i Ding Yi oraz muzyką Ma Ke, Zhang Lu, Qu Wei, Huan Zhi, Xiang Cun, Chen Zi, Liu Chi.² Postać młodej Xier z tej opery to pierwsza z wybranych przez autorkę dysertacji postaci kobiecych z nizin społecznych. Kolejne dwie które zostały uwzględnione w wyborze autorki, to postaci z dzieł równie znaczących, można rzec kamieni milowych rozwoju opery chińskiej *Pustkowie Jin Xiang’a* i *Ballada o kanale*. Bez wątpienia zarówno same dzieła operowe jak i wybrane

¹ M. Sokalska, *Bohaterowie drugiego planu – o postaciach służących w operze*[J], Poznańskie Studia Polonistyczne 2022, Seria Literacka 42, s. 2

² Ding Mu, *Historia chińskiego teatru autorstwa* (中国戏剧的历史) [M]. China Business, 2018, s. 152-154

postaci są reprezentatywne dla rozwoju gatunku w Chinach, co jest najlepszym uzasadnieniem wyboru dokonanego przez autorkę dysertacji. Uzasadniając wybór postaci autorka, w rozdziale pierwszym, zauważa istotne momenty decydujące o ich pojawieniu się w twórczości W. A. Mozarta oraz odpowiednio, w twórczości wybranych kompozytorów chińskich (rozdział I).

Z kolei przywołanie istotnych momentów dramaturgicznych librett operowych przeprowadzone w rozdziale drugim i rozdziale trzecim dookreśla odnośne postaci ukazując koncepcję ich ukształtowania przez librecistów i kompozytorów. Autorka wybrała zatem sześć reprezentatywnych kobiecych postaci z oper, w tym trzy postaci mozartowskie: Zerlinę z opery *Don Giovanni*, Despinę z opery *Così fan tutte* i Zuzannę z opery *Le Nozze di Figaro* oraz Xi'er z chińskiej opery *Białowłosa dziewczyna* (libretto: He Jingzhi i Ding Yi, muzyka: Ma Ke, Zhang Lu, Qu Wei, Huanzhi, Xiangcun, Chen Zi, Liu Chi), Shui Honglian z opery *Ballada o kanale Yin Qing* oraz Jinzi z opery *Pustkowia Jin Xiang*. Te klasyczne partie nie tylko charakteryzują się bogatą i zróżnicowaną kreacją wizerunkową postaci, lecz są także przykładami wysokiego poziomu estetyki muzycznej, a jednocześnie bardzo często pojawiają się w repertuarze dydaktycznym, w nauce śpiewu na poziomie uniwersyteckim. Autorka dokonała analizy wybranych fragmentów utworów przedstawiających kobiety z niższych warstw społecznych, pochodzących z powyższych sześciu oper różniących się stylem muzycznym, a także przeprowadziła ukierunkowane badania i dyskusje na temat struktury muzycznej i zagadnień wykonawczych związanych z partiami wokalnymi. Przeprowadzona w dysertacji analiza kluczowych ustępów librett charakteryzujących wybrane postaci ma na celu nie tylko, jak nadmieniałam wyżej, zrozumienie dramaturgicznej złożoności postaci, ale też ułatwienie zrozumienia tychże postaci kobiecych w procesie interpretacji, a co za tym idzie, lepszego opracowania koncepcji wykonania ich partii wokalnych. Ponadto bardzo często mamy do czynienia ze zwracaniem uwagi na technikę wokalną przy jednoczesnym ignorowaniu estetyki muzycznej. Autorka skupia się natomiast na dogłębnej analizie postaci i utworów na dwóch poziomach - struktury muzycznej i techniki wokalne, by następnie szczegółowo zbadać sposób, w jaki należy kreować wizerunki postaci kobiet z niższych

warstw społecznych w powyższych sześciu operach i praktyce ich konkretnej interpretacji. (rozdział II, rozdział III)

W rozdziale czwartym autorka dokonuje punktowej analizy porównawczej między operami Mozarta i chińskimi operami w aspekcie kreacji postaci kobiecych z niższych warstw społecznych. Analiza obejmuje różnice i podobieństwa w strukturze muzycznej, partiach wokalnych oraz ekspresji emocjonalnej, a jej celem jest ukazanie istotnych różnic w kreacji postaci kobiecych z niższych warstw społecznych w tych utworach. (rozdział IV)

Na koniec, w rozdziale piątym autorka postanowiła poszerzyć perspektywę obserwacji poprzez analizę praktyki wykonywania ról kobiecych w chińskiej operze i proponuje własną analizę i sugestie badawcze w odniesieniu do obecnego statusu chińskiej opery od czasu utworzenia CNF oraz przyszłego rozwoju i rozpowszechniania chińskiej opery. (rozdział V)

Kompleksowe, dogłębne badania postaci kobiecych z niższych warstw społecznych wykonywanych przez sopran, zarówno w aspekcie teoretycznym, jak i w praktycznym w kontekście wykonawstwa operowego, miały też istotne znaczenie teoretyczne i praktyczne dla samej autorki dysertacji. Porównanie sposobów kreacji tych postaci umożliwiło Autorce lepsze zrozumienie formy i treści danego dzieła, poszerzenie perspektyw interpretacyjnych w wykonawstwie tychże postaci, a także pogłębienie wiedzy z zakresu teorii i praktyki wokalne. Przyczyniło się to do podniesienia profesjonalizmu autorki w zakresie wykonawstwa operowego, zwiększając jej struktury emocjonalnej postaci, pozwalając na rozwijanie umiejętności zawodowych oraz urzeczywistnienie idei poznania, odczucia i doskonalenia interpretacji roli.

Słowa kluczowe: opery Mozarta, opery chińskie, wizerunki kobiet z dolów społecznych; porównanie; sopran; duet

Rozdział I: Twórczość operowa Mozarta a opera chińska

1.1 Przegląd twórczości operowej Mozarta

1.1.1 Wpływ kultury społecznej na twórczość Mozarta

Okres twórczości Mozarta (1756 – 1791) znany jest jako „okres klasyczny” (1750-1820) w historii muzyki zachodniej. W opinii wielu okres klasyczny jest jednym z najważniejszych w historii muzyki. Dzieła muzyczne z tego okresu dają słuchaczowi wrażenie klarowności, spokoju, równowagi, liryzmu i emocjonalnej powściągliwości.

W połowie i pod koniec XVIII wieku monarchia absolutna została zachwiana. Sprzeczności między trzema klasami społecznymi (szlachtą, burżuazją i stanem wieśniaczym oraz robotniczym) stawały się coraz ostrzejsze, a kapitalistyczna gospodarka rynkowa zaczęła nabierać kształtu. Na bazie tych przemian w wymiarach społecznych i gospodarczych myśl oświeceniowa, czerpiąca obficie z rozwijającej się wtedy żywiołowo epistemologii, stała się bronią dla wyłaniającej się i krzepnącej w siłę trzeciej klasy w walce o wolność i równe prawa. Podkreślano, że istoty ludzkie, poprzez racjonalne myślenie, mogą zrozumieć i poprawić status quo w celu samorealizacji. Myślicielami, którzy inspirowali tego typu idee byli m.in. John Locke, Jean-Jacques Rousseau czy Voltaire.

Pod wpływem myśli oświeceniowej sztuka muzyczna stała się świecka i popularna. Profesjonalni muzycy dążyli do bardziej popularnego, powszechnie rozumianego i lubianego stylu oraz aspirowali do sztuki „kosmopolitycznej”, tzn. „stylu muzycznego, który jest preferowany przez wielu i nie jest akceptowany tylko przez jeden kraj, prowincję lub konkretną grupę etniczną”.³ Styl ten stał się przedmiotem osobistej ekspresji ludzi tamtych czasów i „nie tylko

³ Donald Jay Grout, *A history of western music* [M], tłumaczenie: Wang Qizhang, et al. People's Music Publishing House, 1996, s.496 - 499

charakteryzował muzykę nowego okresu, ale także dał początek romantycznemu stylowi muzycznemu XIX wieku”.⁴

Od drugiej połowy XVIII wieku muzyka bezpośrednio lub pośrednio uzyskiwała warunki do rozwoju dzięki oświeceniowym ideom tamtych czasów, a także dzięki intensywnemu i ekstensywnemu rozwojowi handlu, technologii i transportu. Pod względem ideologicznym, wywyższenie i celebrowanie człowieczeństwa, które charakteryzowały rodzącą się kulturę obywatelską, odegrały potężną rolę w transformacji sztuki muzycznej z zabawy dworskiej arystokracji w naturalny środek wyrazu emocji klasy obywatelskiej. Z technologicznego punktu widzenia, rozwój prasy drukarskiej poprawił wydajność procesu drukowania książek i partytur muzycznych, a ulepszenia technologiczne w produkcji instrumentów muzycznych sprawiły, że były one coraz tańsze. Dostępność instrumentów, nut, książek i edukacji muzycznej stała się powszechna w klasie średniej.

Podobnie jak w popularnych w tym okresie licznych powieściach biograficznych i epistolarnych oraz wierszach, sztuka muzyczna, która szczególnie nadawała się do ekspresji wewnętrznych doświadczeń emocjonalnych ludzi, wyrażała poprzez swoje dzieła powszechne odczucia klasy mieszczańskiej, która pilnie potrzebowała zmiany swojego niskiego statusu społeczno-politycznego. W ten sposób w muzyce dokonuje się przejście od sakralności do humanizmu, które pociąga za sobą przejście od ukazywania „konfliktu między ludzkością a boskością” do przedstawienia „starcia między dobrem a złem w ludzkości”.⁵

Transformacja rynku ekonomicznego, a w konsekwencji także artystycznego, doprowadziła do wykształcenia mechanizmów samoregulacji sztuki i niezależności muzyki. Dominacja koncepcji dzieła muzycznego nad czynnościami doceniania i słuchania oraz szereg praktyk, które pokazały, że status kulturowy muzyki wzrósł na niespotykane dotąd wyżyny, były częścią transformacji społeczeństwa europejskiego. Tradycyjny system arystokratycznego mecenatu zaczął zanikać, lecz nie wycofał się całkowicie, współistniejąc

⁴ Yu Runyang, *Ogólna historia muzyki zachodniej* (西方音乐通史) [M], Shanghai Music Publishing House, 2003, s. 175

⁵ Xing Weikai, *Estetyczna droga sztuki emocjonalnej - estetyka emocjonalna w historii zachodniej myśli muzycznej* (情感艺术的美学历程—西方音乐思想史中的情感论美学) [M], Shanghai Music Publishing House, 2004, s. 76

z rozwijającym się rynkiem. Wszystkie te czynniki, występując razem, zapewniły zdecydowanie większej grupie muzyków godziwy dochód oraz adekwatny status społeczny związany z ich zawodem. Dzięki umiejętności komponowania, muzycy byli w stanie dostosować swoją praktykę muzyczną nie tylko do wymagań samego przedmiotu, ale także do własnych pragnień i celów. W ten sposób kształtowali cechy przedmiotu i podmiotu jednocześnie w obu kierunkach.

Jednakże, patrząc na szerszy kontekst społeczeństwa europejskiego w połowie i pod koniec XVIII wieku, burżuazja w Niemczech i Austrii nie tworzyła tak silnej klasy jak we Francji w czasach życia Mozarta. Postępowi intelektualiści dążyli jednak do rozwoju w dziedzinie kultury. Ich akceptacja idei *Sturm und Drang* i ich odczucie sprzeczności społecznych nieuchronnie prowadziło do pojawienia się nowych, dramaturgicznych elementów w ich twórczości.

„To właśnie ten nowy element umożliwił Mozartowi zrobienie większego kroku naprzód w swoich kompozycjach niż to czynił współczesny mu Haydn, kroku, który później znalazł rozwinięcie u Beethovena”.⁶

⁶ Dai Yulian, *Tendencja demokratyczna w późniejszej twórczości instrumentalnej Mozarta* (莫扎特后期器乐创作中的民族倾向)[J], *People's Music*, 1981(11), s.43

1.1.2 Życie i twórcza podróż Mozarta



Ryc. 1. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)⁷

Wolfgang Amadeusz Mozart (ur. 27 stycznia 1756 w Salzburgu, zm. 5 grudnia 1791 w Wiedniu) był austriackim kompozytorem i wirtuozem instrumentów klawiszowych. W ciągu swojego życia skomponował ponad 600 utworów, w tym 22 opery, jak podaje choćby w swojej biografii Mozarta z 1999 roku Peter Gay. Jednakże, jeżeli wziąć pod uwagę *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* (dzieło traktowane przez część badaczy jako oratorium) jako dzieło sceniczne (są przesłanki, że takie też było pierwsze wykonanie) to mamy tych oper 23. Jest znany jako jeden z „trzech klasyków wiedeńskich” wraz z Haydnem i Beethovenem. Jest powszechnie uważany za jednego z największych i najważniejszych kompozytorów w historii muzyki.

Osiągnięcia Mozarta nie mogłyby zostać osiągnięte bez surowej edukacji jego ojca, Leopolda Mozarta,⁸ i rozległych podróży w okresie formacyjnym, kiedy młody Mozart zapoznał się z zachodnioeuropejskim piśmiennictwem i usłyszał wszystkie rodzaje muzyki. Z pomocą swojej niezwyklej pamięci i zrozumienia dla materii muzycznej, szybko wchłonał wszystkie piękne dźwięki i techniki, naśladowując dzieła innych i nawet je ulepszając. Twórcze

⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart 30/01/2025, 5:17pm.

⁸ Leopold Mozart (1719-1787) - kompozytor i skrzypek; przez długi czas służył na dworze księcia i arcybiskupa Salzburga. Jego książka *Pedagogika skrzypiec* (1756) jest ważnym dokumentem historycznym XVIII wieku. Jego staranne wychowanie młodego cudownego dziecka Wolfganga Mozarta jest jego niezastąpionym wkładem w ludzkość.

https://en.wikipedia.org/wiki/Leopold_Mozart 30/01/2025, 5:18pm.

pomysły niektórych kompozytorów były również kontynuowane w tworzeniu jego dzieł. W ten sposób dzieła Mozarta zsyntetyzowały muzyczne skarby wszystkich narodów okresu klasycznego i stały się zwierciadłem muzyki okresu klasycznego.



Ryc. 2. Johann Georg Leopold Mozart (1719-1787)⁹

1.1.2.1 Wczesne życie (1756-1773)

Wolfgang Mozart wykazywał niezwykle talent muzyczny już w dzieciństwie. W wieku czterech lub pięciu lat potrafił już grać na klawesynie i skrzypcach, a muzyka stała się jego naturalnym językiem. Pod ścisłym nadzorem ojca, Leopolda, Mozart zdobył solidne podwaliny pod wykonawstwo i kompozycję od najmłodszych lat. Rozpoczął karierę artystyczną jako międzynarodowy artysta – cudowne dziecko, przed ukończeniem szóstego roku życia.

Począwszy od 1763 roku, Mozart i jego rodzina opuścili Salzburg i udali się w muzyczną podróż. W Paryżu poznali Niemca Johanna Schoberta (zm. 1767), ekscentrycznego muzyka, którego Mozart darzył wielkim szacunkiem i którego dzieła łączyły ideał Mannheimera z romantyczną, dziką i intensywną ekspresją emocjonalną nurtu Rampa; pierwsze cztery koncerty fortepianowe Mozarta są adaptacjami sonat Schuberta. „Powinniśmy

⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Leopold_Mozart 30/01/2025, 5:18pm.

uważać Schuberta za jednego z najbardziej wpływowych nauczycieli Mozarta jako dziecka.”¹⁰

W grudniu 1769 r., we Włoszech, Mozart został doceniony wszędzie, gdzie się udał, spotykając i słuchając najlepszych muzyków i muzyki we Włoszech. Studiował kontrapunkt u ojca Antonio Battisty Martiniego (1706-1784). Podczas swojego muzycznego życia we Włoszech, Mozart zaczął zdawać sobie sprawę, że „namiętności, czy to gwałtowne, czy nie, nigdy nie powinny być wyrażane tak, aby doprowadzić do zniesmaczenia; a muzyka, nawet w sytuacjach największego koszmaru, nigdy nie powinna być nieprzyjemna dla ucha, ale powinna mu schlebiać, oczarowywać, a tym samym zawsze pozostawać muzyką.”¹¹ Stało się to jego życiowym credo.

Dzięki częstym kontaktom ze sławnymi śpiewakami zdał sobie sprawę, że piękno muzyki, które stało się jego credo, może być ucieleśnione w ludzkim głosie. Ówczesna moda i jego własny instynkt dramatyczny skłoniły go do zwrócenia się ku najwyższej formie dzieła wokalnego - operze. W Wiedniu skomponował włoską operę komiczną *La finta semplice* (1768) i niemiecki Singspiel *Bastien et Bastienne* (1768). W Mediolanie powstały dwie opery: *Mitridate re di Ponto* (1770) i *Ascanio in Alba* (1772).

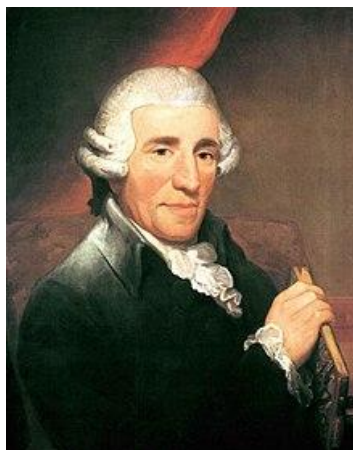
Latem 1773 roku Mozart ponownie zatrzymał się w Wiedniu i poznał kolejną osobę, która wywarła na niego głęboki wpływ i stała się niezwykle ważna w jego twórczej karierze - Josepha Haydn¹². Jego symfonie nauczyły Mozarta sztuki logiki i ciągłości. Naśladując prace Haydna, a jednocześnie zachowując własną niezależność, jego własne symfonie stawały się coraz dłuższe i bardziej logiczne. Symfonie K.183 (1773) i K.201 (1774) były pierwszymi arcydziełami Mozarta w tym gatunku. Mozart napisał później: „nikt nigdy nie poświęcił tyle czasu i wysiłku na komponowanie, co ja, i nie ma (takiego) słynnego mistrza, którego dzieł nie studiowałem wielokrotnie”.¹³

¹⁰ Téodor de Wyzewa, *Georges de Saint-Foix*, „*Un maître inconnu de Mozart* [J], Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 1908, s. 35–41.

¹¹ Paul Henry Lang, *Music in western civilization* [M], s.674

¹² Franz Joseph Haydn (31.03.1732 - 31.05.1809) - austriacki kompozytor; Haydn był kolejnym po Bachu wielkim kompozytorem instrumentalnym i wybitnym przedstawicielem muzyki klasycznej; znany jako „ojciec symfonii”, „ojciec kwartetu smyczkowego” oraz „Papa Haydn”.
https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Haydn 30/01/2025, 5:19pm.

¹³ Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music* [M], tłum. chiń. Liu Kexi, People's Music Publishing House, 1987, s. 237.



Ryc. 3. Franz Joseph Haydn (1732-1809)¹⁴

1.1.2.2 Okres salzburski (1774-1781)

Mozart mieszkał w Salzburgu od 1774 do 1781 roku. Dla muzyka, który widział świat w Mediolanie, Monachium i Paryżu, Salzburg był małym, zacofanym miastem. Nie mogąc poprawić swojej sytuacji w Salzburgu, Mozart musiał rzucić pracę i tym razem, w towarzystwie matki, ponownie wyruszył w drogę.

Po kilku przystankach spędzili sporo czasu w Mannheim, gdzie zetknęli się ze szkołą muzyczną w Mannheim i usłyszeli ich pierwszorzędną orkiestrę, i gdzie Mozart na próżno czekał, aż król udzieli mu audiencji. Tutaj zakochał się w piętnastoletniej śpiewaczce Alojzie Weber i przygotowywał się do ślubu z nią. Ale jego ojciec sprzeciwił się małżeństwu, chcąc, aby został muzykiem o trwałej sławie i nie żenił się zbyt wcześnie i pochopnie. Mozart ustąpił i kontynuował swoją podróż w przygnębnym nastroju.

W marcu 1778 r. Mozart ponownie udał się do Paryża. Tam udało mu się skomponować *Symfonię Paryską* K.297 (1778) dla Paryskiej Orkiestry Symfonicznej, jednej z najwybitniejszych orkiestr w Europie w tamtym czasie. Utwór ten wykorzystuje techniki i bogactwo barwowe instrumentów dętych drewnianych, ma paryski styl muzyczny i bogate brzmienie. Przebywając w Paryżu pilnie studiował muzykę francuską, zwłaszcza Glucka i Gretry'ego. Podziwiał „realizm dykcji i dramatyczną ekspresję” Gretry'ego. Chociaż nie

¹⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Haydn 30/01/2025, 5:19pm.

doceniał życia muzycznego Francji, był poruszony żywością i prostotą muzyki francuskiej komedii dell'arte oraz doskonałością jej deklamacyjnych recytatywów, a kiedy jego matka zmarła w Paryżu 3 lipca 1778 roku, wrócił do Salzburga w następnym roku w melancholijnym nastroju, by wznowić pracę jako kapelmistrz orkiestry arcybiskupa, a wkrótce potem został mianowany organistą na dworze.

W tym okresie Mozart skomponował wiele dzieł, w tym koncerty, sonaty, symfonie, kwartety, serenady oraz jedno ze swoich najlepszych dzieł, operę w stylu włoskim *Idomeneo* (1781), w której niejako zintegrował wszystkie techniki i metody, których nauczył się w Mannheim, Paryżu i we Włoszech. W efekcie chociaż scenariusz jest nazbyt rozdęty, muzyka jest dramatyczna i malownicza, z mnóstwem towarzyszących deklamacji, uderzających chórów i włączeniem spektakularnej scenografii, pokazując wpływ Glucka i francuskiej tragedii lirycznej. Opera wyznaczyła również początek kariery Mozarta jako młodego kompozytora. Wyznacza również transformację Mozarta z młodzieńczego, zręcznego czeladnika w przyszłego Mistrza.

1.1.2.3 Lata wiedeńskie (1781-1791)

W 1781 roku Mozart postanowił wycofać się ze służby u arcybiskupa Colloredo z Salzburga i osiadł w Wiedniu jako niezależny wykonawca i kompozytor.¹⁵ Arcybiskup Salzburga, który początkowo był dobroczyńcą kompozytora, ostatecznie stał się przeszkodą w rozwoju Mozarta, przeszkodą w uzyskaniu bardziej niezależnego statusu. Powodem tego jest fakt, że, obiektywnie rzecz biorąc, archidiecezja podążała za systemem politycznym lokalnej arystokracji, co skutkowało narzuceniem autorytarnej polityki „ograniczającej lub odwołującej miejsca tradycyjnych salzburskich kreacji i występów”.¹⁶ Sam Mozart kategorycznie stwierdzał: „nie mogę tam rozwijać swojego talentu. Po pierwsze, zawodowi muzycy nie są tam cenieni; po drugie, nie ma tam teatrów ani oper, w których można by cokolwiek

¹⁵ Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Opera* [M], Grove's Dictionaries of Music, 1998.

¹⁶ Cliff Eisen, *Salzburg under Church Rule w: N.Zasla, The Classical Era:from 1740s to the 18th Century* [M], s.167

usłyszeć”.¹⁷ De facto Mozart stał się pierwszym muzykiem w historii Austrii, który miał odwagę i determinację, by oderwać się od dworu i kościoła i zapewnić sobie godność osobistą.

Dziesięć lat spędzonych w Wiedniu stało się najważniejszymi w twórczej karierze Mozarta.

Kiedy Państwowy Teatr Operowy, zbudowany z inicjatywy Józefa II, został zainaugurowany w 1781 roku, Mozart przyjął zamówienie na napisanie swojego pierwszego niemieckojęzycznego singspielu, *Die Entführung aus dem Serail* (1782), romantyczno-dramatycznej opowieści o przygodzie i wybawieniu. W całej twórczości Mozarta jedynie kilka utworów wykracza poza specyfikę muzyczną miast, które odwiedził, a ten utwór ze swoim dysonansowym brzmieniem tureckiej orkiestry jest jednym z nielicznych wyjątków. Za jednym zamachem niemiecki teatr śpiewany został podniesiony do poziomu wielkiej sztuki, nie tracąc przy tym swojego tradycyjnego charakteru. Po sukcesie premiery, w czerwcu 1782 roku Mozart poślubił Konstancję Weber, siostrę Alojzy. W tym samym roku Mozart rozpoczął bliską i wzajemnie umacniającą się przyjaźń z Haydnem.

Cztery kolejne lata były latami dojrzałości twórczej. W tym czasie ten wolny artysta zamienił powołanie w codzienną pracę, a twórcze ideały zostały scharmonizowane z praktyką. Codzienna egzystencja nasycała wiele problemów, z którymi trzeba się zmierzyć: małżeństwo, założenie rodziny, znalezienie miejsca w społeczeństwie, napięty harmonogram pisania i występów. Doprowadziło to do napisania dużej liczby okazjonalnych pieśni, kanonów, triów itp. drobnych form. Mozart podziwiał reformy Haydna dotyczące formy

¹⁷ List do ojca, datowany na Paryż, 7 sierpnia 1778 roku, cyt. za Qian Renkang, *Mozhate shuxinji* (Zbiór listów Mozarta) [M], s.207

sonatowej i struktury kwartetów. Będąc pod wrażeniem „rosyjskich” kwartetów smyczkowych Haydna,¹⁸ Mozart skomponował sześć kwartetów w 1785 roku, które z wielkim uczuciem zadedykował swojemu mentorowi i przyjacielowi.

Wczesne lekcje kontrapunktu u ojca Martiniego szybko doprowadziły go do opanowania kompozycji polifonicznej. Intensywnie zainteresowany polifoniczną kulturą muzyki niemieckiej i austriackiej, Mozart zaadaptował kilka fug Jana Sebastiana Bacha na trio smyczkowe (K.404a), kwartet (K.405) i fugę c-moll na dwa fortepiany (K.426). Wpływ Bacha na Mozarta był głęboki i długotrwały, o czym świadczy coraz częstsze stosowanie kontrapunktu w późniejszych dziełach Mozarta, np. w *Die Zauberflöte* i *Requiem*.



Ryc. 4. Lorenzo Da Ponte (1791-1838)¹⁹

W tym czasie scena operowa w Wiedniu była domeną włoskich kompozytorów, którzy mieli za sobą przychylność cesarza. Mając tak dużą konkurencję, Mozart przeczytał sto librett,

¹⁸ „Rosyjskie” kwartetów smyczkowych (op. 33) to cykl sześciu kwartetów smyczkowych skomponowanych przez austriackiego kompozytora Josepha Haydna w latach 1781–1782. Prawykonanie tych utworów miało miejsce 25 grudnia 1781 roku w Wiedniu, stolicy Austrii. Podczas koncertu premierowego Haydn zadedykował je wielkiemu księciu Pawłowi Piotrowiczowi Romanowowi, który w tym czasie przebywał w Wiedniu z wizytą państwową. To właśnie na jego cześć cykl otrzymał nazwę „Rosyjskie”. Uznawane za pierwsze w pełni dojrzałe kwartetów smyczkowych Haydna, „Rosyjskie” kwartetów są powszechnie postrzegane jako początek klasycyzmu w muzyce.

Carl Dahlhaus & Hermann Danuse, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft: Die Musik Des 18.Jahrhunderts.Bd.5*. Buhl: Laaber-Verlag. 1985, s. 289.

¹⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Da_Ponte 30/01/2025, 5:20pm

zanim spotkał Lorenza da Ponte,²⁰ włoskiego poetę, dramaturga i człowieka pióra, który doskonale rozumiał intencje Mozarta i był skłonny dostosować *Le Nozze di Figaro* (K.492) Beaumarchais'go do jego (Mozarta) kaprysów. 1 maja 1786 roku opera miała swoją premierę w Wiedniu. Z dobrym skutkiem, w sumie było dziewięć przedstawień. Sława nowego dzieła wkrótce dotarła do Pragi, gdzie zostało rychło wystawione z największym sukcesem w Operze Praskiej w grudniu. Opera uosabiała dowcip, odwagę, uczciwość i optymizm drugorzędnej postaci i stała się jednym z najsłynniejszych dzieł operowych Mozarta.

Kiedy Mozart powrócił do Wiednia, odkrył (z zaskoczeniem i zdziwieniem: od autora, trzeba przyznać, iż nas też to dziwi dziś niepomnie), że jego opery były uważane za zbyt ciężkie i zbyt trudne; w tym samym czasie jego życie rodzinne i sytuacja finansowa były w poważnych tarapatach. W tym smutnym, stale pogarszającym się okresie Mozart przyjął zamówienie od Teatru Praskiego i napisał jedno ze swoich największych arcydzieł, *Don Giovanni* (K.527, 1787). Premiera odbyła się w Pradze 29 października 1787 roku pod batutą samego Mozarta, a dzieło zachwyciło publiczność do tego stopnia, że dotarło do uszu Józefa II. Po kilku opóźnieniach *Don Giovanni* został ostatecznie wystawiony w maju 1788 roku w Wiedniu. Niestety w Wiedniu nie spotkała się z dobrym przyjęciem. Była to opera zawierająca zarówno elementy tragiczne, jak i komiczne, a połączenie przez Mozarta elementów życiowych i filozoficznych, z naciskiem na muzykę w psychologicznym przedstawieniu postaci, ustanowiło precedens dla muzycznej psychodramy w XIX wieku. Jednak w tamtym czasie wielu uważało *Don Giovanni* za niezorganizowany i niespójny. Niepowodzenie wiedeńskiej inscenizacji Giovanniego i śmierć ojca pogrzyżała Mozarta w kolejnym wielkim smutku.

Wraz ze zmianą okoliczności, zmienił się również styl artystyczny Mozarta. Subiektywne tony zaczęły dominować w jego muzyce, z *Symfonią D-dur* (K.504), *Kwintetem smyczkowym* (K.515, 516). Pisząc te arcydzieła, czuł, że życie go opuszcza, jakby tragiczny

²⁰ Lorenzo Da Ponte (ur. 10.03.1799 w Ceneda koło Wenecji jako Emmanuele Conegliano, zm. 17.08.1838 w Nowym Jorku) – autor librett dla wielu kompozytorów, jednak znany jest głównie z librett do oper Mozarta takich jak *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* i *Don Giovanni*.

https://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Da_Ponte 30/01/2025, 5:20pm.

i nieodparty los zaczynał się dopełniać. Większość muzyki kameralnej i utworów fortepianowych z tego okresu wydaje się być stworzona dla niego samego, a jego ostatni swawolny utwór, *Trio smyczkowe Es-dur* (K.563), jawi się jako samotny wyjątek.

W 1789 r., z powodu śmierci Glucka, stanowisko nadwornego kompozytora królewskiego złożyło się i objął je Mozart, ale za pensję w wysokości zaledwie 800 florenów. Ostatnie trzy lata Mozart spędził w coraz większej biedzie. Tymczasem *Le nozze di Figaro* zostało wznowione i wykonane z takim sukcesem, że Józef II został w końcu przekonany do zamówienia kolejnej opery u swojego nadwornego kompozytora, Mozarta *Così fan tutte* (K.588) miała premierę w Wiedniu 26 stycznia 1790 roku, na podstawie oryginalnego libretta Da Ponte. Jest to jedno z najdoskonalszych i najbardziej zrównoważonych dzieł Mozarta pod względem treści i formy i jest uważane za jeden z najbardziej humanitarnych przykładów włoskiej opery komicznej. Dzieła instrumentalne z tego okresu prezentują te same klasyczne ideały, np: *Sonata fortepianowa D-dur* (K.576), *Koncert fortepianowy B-dur* (K.595) i *Kwintet klarnetowy* (K.581). Charakteryzują je przemyślane, wyważone przebiegi harmoniczne, spokojna równowaga struktury i krystaliczna przejrzystość. W ostatnim okresie Mozarta, w kwartetach (K.575, 589, 590) i kwintetach (K.593, 614), ekspresja muzyczna jest intensywnie zogniskowana, linie melodyczne są zimne i surowe, a w połączeniu z polifoniczną fakturą osiągają bezprecedensową jedność stylu, z poetyckimi ideami dokładnie przekształconymi w formę muzyczną.

Ostatni rok życia Mozarta również był okresem wyjątkowej twórczości. Jego ostatnia aktywność twórcza skupiła się na dramacie lirycznym: *Die Zauberflöte* (1791) powróciło do niemieckiego dramatu śpiewanego. Mozart połączył różnorodne idee muzyczne z XVIII wieku, a jego ideologiczna treść była postępową jak na swoje czasy, ponieważ przedstawiał publiczności idee oświecenia.

Przeczuwając zbliżającą się śmierć, do końca pisał *Mszę Requiem*, która stała się niedokończoną spuścizną Mozarta, z jej uderzającymi „barokowymi elementami”. Muzyka *Lacrimosa* miała zaledwie kilka taktów, gdy kochający życie śpiew ustał na dobre, a 5 grudnia 1791 roku zmarł.

1.1.3 Estetyczny styl kompozycji Mozarta

XVIII-wieczny styl muzyki klasycznej reprezentowany przez Mozarta, pod względem estetycznym, traktuje dzieło muzyczne jako przedmiot własnej egzystencji i dąży do jasności logiki myśli i doskonałości formy, której efekt jest obiektywny. Zwracając uwagę na piękną melodię (jak zauważył Bloom „melodia jest duszą klasycyzmu”)²¹, dążenie do wirtuozerii, zapotrzebowanie na porządek, harmonię i proporcje w dziele jako całości oraz kontrola emocji. Zrozumienie i zapotrzebowanie Mozarta na muzyczną ekspresję ludzkich emocji było krokiem naprzód w porównaniu z okresami renesansu i baroku. Chociaż nie podkreślał jeszcze osobistego doświadczenia i emocjonalnego katharsis, jak w późniejszym romantyzmie, to jednak był emocjonalny podczas pisania muzyki, przy czym jego emocje podkreślały „powszechność” i „uniwersalność” oraz były bardziej racjonalne i kontrolowalne.

Muzyka Mozarta była zatem odzwierciedleniem jego koncepcji estetycznych, takich jak szacunek dla istot ludzkich, indywidualności i moralnej idei miłości braterskiej, a także jego wielokrotnego podkreślania potrzeby umiarkowania uczuć muzycznych, aby nie były wymuszone, oraz potrzeby płynnych połączeń przed i po.

1.1.3.1 Estetyczny styl kompozycji operowej

Bez wątpienia jednym z głównych obszarów twórczości Mozarta była opera, napisał ponad 20 dzieł operowych. W swoich operach połączył czynniki włoskiej opery *seria* i *buffa*, opery francuskiej, niemieckiego *Singspielu*, oratorium Haendla i reformy operowej Glucka, a nawet zastosował zasadę rozwoju symfonii do kompozycji operowej, co było ważnym impulsem do rozwoju opery klasycznej.

Jako dojrzały kompozytor operowy Mozart miał swój własny pogląd na kompozycję operową. Pisał: „Uważałem, że w operze poezja musi bezsprzecznie działać jako posłuszna córka

²¹ Leonie Rosenthal, *Schirmer History of Music* [M], Nowy Jork: Schirmer Books, 1982, s. 540.

muzyki”.²²

Wśród oper Mozarta, włoska opera komiczna *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* i niemiecka opera *Die Zauberflöte* to cztery z jego najwybitniejszych oper. Stanowią one również jego wielki wkład w rozwój opery włoskiej i niemieckiej.

Opera włoska Mozarta

Pod wpływem oświecenia, koncepcje promowania uniwersalnego człowieczeństwa i poszanowania równych praw istot ludzkich pojawiły się w rozwoju czasów i przeniknęły do sfer trzeciej klasy, stając się wspólnym dążeniem i tęsknotą całego społeczeństwa. Zwłaszcza polityczne, ekonomiczne i kulturalne żądania burżuazji stawały się coraz bardziej naglące. “Charakter Mozarta jest uderzającym wyrazem tej rozbudzonej burżuazyjnej świadomości, która jest podstawowym filarem jego artystycznej samoświadomości.”²³ Po rozpoznaniu opery komicznej jako produktu mieszczańskiego wieku oświecenia podczas swoich podróży po Włoszech, Mozart wykorzystał ten gatunek do wyrażenia kondycji ludzkiej natury, *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, są satyrycznego spojrzenia na tradycyjne koncepcje moralne oparte na hierarchii feudalnej, a także pełne kpiny z hipokryzji książąt i szlachty.

W swoich operach używał arii, aby scharakteryzować postacie i doskonale wyrazić ich wewnętrzne uczucia. Przykładał dużą wagę do jakości libretta, przecież nawet przy tych najlepszych, muzyka dominuje w jego operach, a on umiejętnie łączy strukturę melodyczną muzyki z fabułą sztuki. Zręczne i złożone frazy orkiestrowe *Le nozze di Figaro* z symfonicznym rozwinięciem pewnego motywu w akompaniamencie, oraz trio na początku drugiego aktu *Don Giovanni*, z jego sonatową strukturą, są przekonujące. Przekonujące jest trio na początku drugiego aktu *Don Giovanniego* o strukturze sonatowej. Podkreślał rolę powtórzeń i uczynił z nich ważny środek dramaturgiczny w operze. *Le nozze di Figaro* zawiera dwanaście powtórzeń, które przedstawiają psychologię postaci, uczestniczą w rozwoju fabuły i popychają do przodu proces dramatu *Così fan tutte* została z kolei

²² List Mozarta do ojca, 13 października 1781, cyt. za: Emily Anderson, *The Letters of Mozart and his Family*

²³ Harry Goldschmidt, *Muzyka niemiecka* (德国音乐) [M], tłum. Feng Wenci, Tan Bingruo, Wang Yuhe. People's Music Publishing House, 1959, s. 95

nazwana „operą ansambli” Mozart podążał za tradycją włoskiej opery, ale był w stanie stworzyć swój własny styl twórczy. *Don Giovanni* jako szczególny rodzaj opery komicznej, pokazuje poważną stronę Mozartowskiej sztuki opery komicznej w swoim języku muzycznym i demonstrowuje znakomite połączenie opery komicznej i opery seria. Opery Mozarta wykorzystywały muzykę do przedstawiania złożonych postaci i ożywiania ich, odzwierciedlając radości i smutki jego życia, a także inne aspekty jego osobowości, i pod tym względem nie miały sobie równych w tamtym czasie.

Mozart postrzegał komponowanie jako samokonstrukcję, nowe uświadomienie sobie, że komponowanie jest jak tworzenie samego siebie, i był bardzo świadomy własnej wartości. Nie tylko to, ale postrzegał komponowanie jako interpretację swojego osobistego przeznaczenia. „W tym sensie trzy opery da Ponte są prawdziwą trylogią: *Don Giovanni* reinterpretuje typy głosów i relacje między głosami, które pojawiły się w *Le nozze di Figaro*, a *Così fan tutte* nawiązuje do oszustw i ego, które były obecne w pierwszych dwóch dziełach. Z drugiej strony *Così fan tutte* pośrednio eksploruje oszustwo i samooszukiwanie się w dwóch poprzednich utworach.”²⁴

Mozart i niemiecki *Singspiel*

Mozart zgromadził bogate doświadczenie życiowe podczas swoich podróży, ale nigdy nie zapomniał lat spędzonych na studiowaniu i graniu w swojej austriackiej ojczyźnie przed wyjazdem do Włoch. Skomponował niemiecką operę śpiewaną *Die Entführung aus dem Serail* (1782), która „naprawdę przekształciła się w niemiecko-austriacką operę komiczną, lekką, wesołą, szczęśliwą, sentymentalną, obdarzoną fantazją i wspaniałą muzyką”.²⁵ Kolejne arcydzieło *Die Zauberflöte* przenosi nas do wspomnień z młodości lat Mozarta.

Die Zauberflöte to różnorodna opera, w której Mozart splata wątki wielu XVIII-wiecznych pomysłów muzycznych w nowy projekt strukturalny: wspaniałą muzykę wokalną włoskich oper, ludowy humor niemieckich *singspiel*, arie dla solistów, recytatywy

²⁴ Paul Griffiths, *A concise history of western music* [M], tłum. chin.: Zhou Yupei, Wang Min, Shanghai Sanlian Shidian, 2013, s. 147

²⁵ Paul Henry Lang, *Music in western civilization* [M], tłumacze: Gu Lianli, Zhang Hongdao, Yang Yandi, Tang Yading, Guangxi Normal University Publish, 2014, s. 408

z oper komicznych z nowymi znaczeniami muzycznymi, deklamacyjne melodie z nowym rodzajem akompaniamentu dla niemieckiego libretta, dostojne sceny chóralne, a nawet wskrzeszenie technik preludiów barokowych *chansons*, z dodatkiem harmonii, a nawet odrodzenie preludiów barokowych *chansons*. Wskrzeszenie barokowego preludium do hymnów i dodanie harmonicznego kontrapunktu były bezprecedensowe w ówczesnym piśarstwie operowym.

Libretto jest dobrze wykoncypowane, z każdą postacią reprezentującą konkretną ideę, a ich charakterystyka jest dobrze przemyślana przez kompozytora. Muzyka jest skomponowana w bardzo charakterystyczny i ikoniczny sposób, z symboliką muzyki masońskiej; jej ideologiczna treść była postępową jak na swoje czasy, harmonijnie i cudownie łącząc mistyczne i święte kolory religijne z jasnymi i radosnymi kolorami świeckimi.

Mozart był jednym z największych muzycznych i dramatycznych geniuszów wszech czasów. Ten szczególny status zawdzięcza swojej zdolności do podchodzenia do wszystkich rzeczy, wszystkich sytuacji i wszystkich postaci z absolutnym obiektywizmem. A obraz każdej sytuacji i każdej postaci stał się muzyką; jego ogólna koncepcja miała charakter czysto estetyczny, a muzyka była jego głosem. Zachował przy życiu starożytne, szlachetne cechy muzyki włoskiej z uniwersalną przewlekłością, łącząc je z muzycznymi ideami niemieckimi i austriackimi.

1.1.3.2 Estetyczny styl kompozycji instrumentalnych

W okresie klasycyzmu, muzyka tak jak wszystkie dziedziny wiedzy dążyła do usystematyzowania, Mozart również, świadomie lub nieświadomie, wykorzystywał w swoich kompozycjach trwające całe życie poszukiwania i eksperymenty z wszelkiego rodzaju gatunkami muzycznymi, doskonaląc je i standaryzując. Weźmy jako przykład kilka gatunków instrumentalnych:

Mozart skomponował w swoim życiu 41 symfonii, z których trzy ostatnie K543, K550

i K551 są najważniejsze. Es-dur jest radosny i dumny, g-moll jest namiętny i smutny, a C-dur jest najwspanialszy i najbogatszy, najbardziej klasyczny wyraz jego sztuki symfonicznej. Te trzy dzieła obejmują rozległe pole emocji. „Pierwsza, pełna promiennego optymizmu, potężna, słoneczna, heroiczna i żywa; druga, w tej tonacji ponurego kwintetu i mrocznej arii po zmroku, uderza w poruszający akord, który Mozart rzadko wyraża w swoich dziełach instrumentalnych; a trzecia, nie ustępująca imieniu Jowisza, jest kamieniem milowym w konstrukcji muzyki i osiągnięciu techniki kontrapunktu.”²⁶

Wkład Mozarta w rozwój formy koncertowej (szczególnie gdy idzie o rozwój koncertu fortepianowego, gdzie jest uważany za jednego z głównych twórców gatunku) był również znaczący. Był on jednym z najwybitniejszych pianistów swoich czasów. Skomponował wiele utworów fortepianowych, takich jak „Fantazja c-moll”, „Sonata c-moll” itd. Pod względem formy strukturalnej tych utworów rozwinął ważną formę - koncert na fortepian i orkiestrę. Jeśli wczesne koncerty znajdowały się na etapie imitacji, w miarę szybkiego rozwoju Mozart znalazł równowagę między fortepianem a orkiestrą, a ich dialog, ucieleśniający równie ważne elementy opozycji, był bardziej symfoniczny. *Koncert d-moll* (K.466) jest dramatyczny i namiętny w całym materiale muzycznym. *Koncert c-moll* (K.491) jest jeszcze bardziej intensywnie symfoniczny i dramatyczny. Mozart nadał orkiestrze status, o jakim nie śniło się w tamtym stuleciu, z każdym instrumentem jako głównym bohaterem. Innym godnym uwagi szczegółem stylistycznym jest użycie przez Mozarta wariacji w jego koncertach.

Oprócz koncertów fortepianowych Mozart napisał wiele koncertów na skrzypce, flet, obój i inne instrumenty.

Utwory kameralne Mozarta są najważniejsze w sześciu utworach dedykowanych Haydnowi w 1782 roku (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465). Widać w nich wpływ Haydna na Mozarta, przy jednoczesnym zachowaniu własnego stylu muzycznego. Inne utwory repertuarowe również wyraźnie odzwierciedlają styl Mozarta: pełne wykorzystanie gry instrumentalnej i techniki, ze wspaniałymi melodiami przypominającymi pieśni, oczywistymi kontrastami kolorystycznymi i przejściami między instrumentami oraz subtelną i bogatą

²⁶ Paul Henry Lang, op. cit, s. 653

muzyką.

Jego muzyka religijna, dziedzicząca uroczysty i okazały styl okresu baroku, jest poważna i dramatyczna, odzwierciedlając wpływ muzyki Bacha i Haendla oraz ślady podobnych dzieł Haydna i innych, a także rosnący styl kontrapunktyczny późnego okresu Mozarta.

Kompozycje Mozarta odzwierciedlają wysiłki niemieckich i austriackich intelektualistów, którzy pod koniec XVIII wieku znajdowali się w opresyjnej sytuacji, aby uwolnić się od ograniczeń feudalnego absolutyzmu i ich niezachwianego dążenia do lepszego społeczeństwa oraz światła, sprawiedliwości i ludzkiej godności. Genialny Salzburszyk zintegrował elegancję i wdzięk dawnego ozdobnego stylu z bogatymi emocjami i namiętnościami, stanowiąc wyjątkowe piękno swojej muzyki, czyniąc ją szczerą, delikatną, popularną, elegancką, lekką i płynną, pełną optymizmu, odzwierciedlającą optymistyczny stan umysłu niemiecko-austriackiej burżuazji w okresie jej rozwoju; w późnych kompozycjach wiedeńskich pojawiły się również style tragiczne i dramatyczne, a głębsza refleksja społeczna i sprzeczności społeczne. refleksje nad sprzecznościami społecznymi stały się głębsze. „To właśnie ten nowy element umożliwił Mozartowi zrobienie większego kroku naprzód w swoich kompozycjach niż jego współczesny Haydn, a który został później odziedziczony i rozwinięty przez Beethovena”.²⁷

1.2.Zarys rozwoju opery w Chinach

1.2.1Pojawienie się i rozwój opery w Chinach

Rozwój opery w Chinach zapoczątkowało przeniknięcie europejskich form operowych

²⁷ Cai Yulian, *Demokratyczne tendencje w późnych kompozycjach instrumentalnych Mozarta* (莫扎特后期器乐创作的民主倾向) [J], *People's Music*, 1981(11).

i innych sztuk na początku XX wieku. Zwłaszcza w okresie *Ruchu Nowej Kultury*²⁸ związanym z *Ruchem Czwartego Maja*²⁹, muzycy z całych Chin tacy jak Zhao Yuanren, Xiao Youmei, Li Shutong, Cai Yuanpei, Lai Jinhui, Wang Guangqi itp. zaczęli poznawać i propagować muzykę europejską. Wchłaniając idee muzyczne Zachodu, chińscy muzycy, przede wszystkim kompozytorzy, ale nie tylko, od początku łączyli je z cechami tradycyjnej muzyki chińskiej i upodobaniami Chińczyków.

Gdy w Chinach podjęto próbę stworzenia opery narodowej, doszło do wielu gorących dyskusji i rozłamów, w wyniku których powstało wiele różnych wariantów sztuki operowej. Poszczególne formy miały własne nazwy i estetykę (co wyjaśnię w dalszej części omówienia) takie jak: „opera dawna (*jiu ju* 旧剧)” - czyli tradycyjna opera chińska (*xiqu* 戏曲), europejska „opera wielka (*da geju* 大歌剧, Grand opera)”, „dziecięcy teatr pieśni i tańca (*ertong gewu ju* 儿童歌舞剧)”, „musical (*yinyue ju* 音乐剧)”, „Musikdrama (*yin ju* 乐剧)”, „opera ludowa (*minge ju* 民歌剧)”, „teatr przyśpiewek ludowych (*xiaodiao ju* 小调剧)”, „teatr mówiony z partiami śpiewanymi (*huaaju jia chang* 话剧加唱)”, „opera yangge (*yangge ju* 秧歌剧)”, „nowa opera (*xin geju* 新歌剧)”, „opera etniczna (*minzu geju* 民族歌剧)”. Same już nazwy odzwierciedlają różne potrzeby, różne pojmowanie opery i artystyczne dążenia ludzi wywodzących się z odmiennych środowisk polityczno-kulturowych, odzwierciedlające poglądy na operę w różnych okresach. Do dziś tak zwana „opera chińska” jest wszechstronną sztuką sceniczną, wyrażającą wątki dramatyczne w oparciu o oryginalną polifoniczną strukturę muzyczną, posługującą się śpiewem jako główną metodą narracji, przyjmującą

²⁸ Ruch Nowej Kultury (*Xinwenhua Yundong* 新文化运动) - ruch ideologiczny głoszący wyzwolenie spod feudalizmu, zainicjowany przez część przedstawicieli elit intelektualnych Chin na początku XX wieku, którego podstawowym hasłem było popieranie demokracji i rozwoju nauk.
<https://baike.baidu.com/item/新文化运动/527309> 30/01/2025, 5:34pm.

²⁹ Ruch 4. Maja (*Wusi Yundong* 五四运动) - ruch patriotyczny, zapoczątkowany w Pekinie 4 maja 1919 r. przez protesty studentów, który wkrótce objął szerokie kręgi społeczeństwa, w tym obywateli, przemysłowców i przedsiębiorców, poprzez demonstracje, petycje, strajki, gwałtowne konfrontacje z rządem itp. Był to ruch patriotyczny pełnego sprzeciwu Chińczyków wobec imperializmu i feudalizmu; znany również jako „Burza Czwartego Maja” (*Wusi Feng-lei* 五四风雷).
<https://baike.baidu.com/item/五四运动/291670> 30/01/2025, 5:35pm

realistyczny styl wyrazu oraz zawierającą chińskie cechy charakterystyczne zarówno w warstwie treści, jak i formy. Tego rodzaju definicja ma na celu podkreślenie różnic między operą chińską a operą zachodnią, a także chińską operą i teatrem dramatycznym, a także lepszą analizę procesu historycznego formowania się opery chińskiej.

Rozwój opery chińskiej można podzielić na cztery główne okresy, które teraz zostaną omówione.

1.2.1.1 Wczesny okres rozwoju opery w Chinach (1919-1937)



Ryc. 5. Li Jinhui (1891-1967)³⁰

Jeśli chodzi o rozwój chińskiej opery, nie możemy pominąć postaci Li Jinhui.³¹ Był on jednym z tych, którzy w znacznym stopniu przyczynili się do kształtowania chińskiej opery w jej początkowym okresie. Li Jinhui zapoczątkował również drogę rozwoju sztuki opery chińskiej. Stworzył pierwsze w Chinach widowisko muzyczno-dramatyczne dla dzieci. *Mały Malarz* (*Xiaoxiao huajia* 小小画家) jest reprezentatywnym dziełem opery dziecięcej Li Jinhui. Jego muzyka nie jest już tylko prostym śpiewem, ale bardziej portretowaniem psychologicznych i emocjonalnych zmian postaci i kształtowaniem dynamicznych obrazów

³⁰ <https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%8E%E9%94%A6%E6%99%96/1555128> 30/01/2025, 5:21pm.

³¹ Li Jinhui (1891 – 1967) - Urodzony w Xiangtan w prowincji Hunan, przez Nie Er nazywany "twórcą chińskiego teatru piosenki i tańca dla dzieci" oraz założycielem pionierem chińskiej muzyki popularnej. Jest autorem 12 przedstawień teatralnych dla dzieci i 24 piosenek dla dzieci.
https://baike.baidu.com/item/黎锦晖?fromModule=lemma_search-box 30/01/2025, 5:22pm.

poprzez muzykę o różnorodnych barwach emocjonalnych. Ten przeznaczony dla dzieci utwór prezentuje bardziej dramatyczny sposób myślenia, ale jest też określany jako „opera”.³² Li jest również uważany za chińskiego prekursora „myślenia operowego”.³³ W ślad za operą dla dzieci Li Jinhui, kolejny krok na drodze do ideologicznego i artystycznego rozwoju opery chińskiej poczynił Yan Shushi (1905-1963). Jego arcydzieło, innowacyjna opera liryczna *Góry i płynące rzeki* (*Gaoshan liushui* 高山流水) (1927), oparta na klasycznej chińskiej opowieści i wykorzystująca akompaniament chińskich instrumentów ludowych, wchłonęła formy opery europejskiej, ze śpiewem solowym, duetami, kwartetami oraz chórami. Tym samym, jest to utwór pod względem formy przedstawienia bliższy europejskiemu stylowi operowemu.

Co ciekawe, pod względem wyrazu styl dzieła zbliża się bardziej do opery europejskiej. Po *Ruchu Czwartego Maja*, wraz z rozwojem społeczeństwa obywatelskiego w Szanghaju i innych dużych miastach oraz nieustannym adaptowaniem zachodnich koncepcji naukowych i idei demokratycznych, Chińczycy włączyli narodowe uwarunkowania i trendy kulturowe w ogólną tendencję światowej muzyki i teatru. Na początku lat trzydziestych zwolennicy *Ruchu Nowej Kultury* postrzegali chińską operę jako symbol przebrzmiałej „starej kultury”, poddając ją gruntownej krytyce i odrzucając. Niektórzy z bardziej radykalnych postawili sobie za cel i główne zadanie, doprowadzenie *starej opery*³⁴ do rychłego upadku³⁵. *Burza na rzece Jangcy* (*Yangzi baofengyu* 扬子江暴风雨) (1930), z librettem Tian Hana i muzyką Nie Era, wykorzystuje formę opery do wyrażenia społecznej rzeczywistości podczas inwazji

³² Jing Lan, *Historia opery chińskiej* (中国歌剧史) [M], Culture and Art Publishing House (文化艺术出版社), 2012, s.16.

³³ Man Xinying, *Pierwsze ślady myślenia operowego--O poglądzie Li Jinhui na operę* (初见端倪的歌剧思维——论黎锦晖的歌剧观) [J], *Badania muzyczne* (音乐研究), 2006 (3), s. 55.

³⁴ Dawna opera (jiu ju 旧剧) – określenie odnoszące się do tradycyjnej opery chińskiej (中国戏曲), różnorakie współczesne źródła dotyczące historii kultury i sztuki Chin od dawna odnoszą się do tradycyjnego teatru chińskiego jako „operę”, jest to nazwa nadana temu fenomenowi artystycznemu przez europejskich misjonarzy. Dlatego też, wiele chińskich lokalnych for operowych używa w materiałach przeznaczonych dla zagranicznej publiczności określenia „opera” do nazywania i promowania siebie.

https://baike.baidu.com/item/传统剧种/1995028?fromModule=search-result_lemma 30/01/2025, 5:36pm.

³⁵ Zheng Boqi, *Ścieżki rozwoju chińskiego ruchu teatralnego* (中国戏剧运动的道路)[J], *Artyści* (艺术), luty 1930, tom 1, nr 1.

Japonii na Chiny, zapoczątkowując nurt realistycznej opery rewolucyjnej; pod względem formy utwór można sklasyfikować jako „teatr mówiony z partiami śpiewanymi (*hua ju jia chang* 话剧加唱)”³⁶. Ta forma pokazuje, że w procesie przyswajania przez Chińczyków koncepcji opery, dramat i muzyka przechodzą od bycia dwoma niezależnymi aspektami dzieła do łączącej je syntezy, co jest też ważnym czynnikiem wpływającym na rozwój chińskiej opery. W 1935 szanghajski muzyk Chen Gexin³⁷ stworzył pierwszy chiński musical *Xi Shi* (西施), pięcioaktową sztuką będącą „dramatem historycznym na dużą skalę w o oryginalnej formie, z muzyką towarzyszącą całości tekstu”³⁸, w utworze pojawiają elementy teatru dramatycznego, tańca i muzyki połączone ze sobą. Forma wykonawcza zawiera partie mówione oraz śpiew, z elementami tańca, w aspekcie muzycznym dzieło przyjmuje europejski system dur-moll i czerpie z obecnych w tradycyjnej operze chińskiej form śpiewu (*chang* 唱), recytatywu (*bai* 白) i gry aktorskiej (*biao* 表).

1.2.1.2 Okres poszukiwań chińskiej opery (1937 – 1949)

Począwszy od 1937 roku, Chiny wkroczyły w okres oporu przeciwko japońskiej agresji, w którym popularność i zainteresowanie chińską operą wśród szerokich rzesz społeczeństwa wyraźnie wzrosły. Opera stała się narzędziem propagandy politycznej. Artystyczny i historyczny charakter opery został przekształcony w charakter narodowy i rewolucyjny, doprowadziło to do dalszego dostosowania opery do lokalnych warunków oraz zrozumienia i akceptacji przez szerokie masy ludzi. W stanie wojny nastąpił niezależny rozwój różnych nurtów opery na obszarach znajdujących się pod faktyczną kontrolą poszczególnych chińskich sił politycznych.

³⁶ Teatr dramatyczny z partiami śpiewanymi (*Huanju jia chang* 话剧加唱) - przedstawienie teatralne z niewielką liczbą śpiewanych partii solowych lub chóralnych wplecionych w fabułę, z prostym akompaniamentem muzycznym podkreślającym rozwój akcji.
https://roll.sohu.com/a/521970389_121119368 30/01/2025, 5:37pm.

³⁷ Chen Gexin (19 września 1914 - 25 stycznia 1961), mężczyzna, narodowość Han, ur. jako Chen Changshou w Nanhui w prowincji Jiangsu (obecnie dzielnica Pudong w Szanghaju), słynny chiński kompozytor.
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%99%88%E6%AD%8C%E8%BE%9B> 30/01/2025, 5:23pm.

³⁸ Ji Jiangshou, *Pokolenie śpiewających nieśmiertelnych: Chen Gexin* (一代歌仙陈可辛) [J], Shanghai Tan (上海滩), 1995(3).

Szanghaj w okresie „samotnych wysp”³⁹ stał się ważnym obszarem dla rozwoju opery w Chinach w tamtym czasie, a miejscowa ludność nadal prowadziła różne antyjapońskie działania propagandowe o charakterze rozrywkowym. Wraz z rozwojem opery w Szanghaju pojawiły się bardzo różne style, a różnorodność opery ostatecznie zrodziła się z nieuniknionej komercjalizacji i rosnącej europeizacji i amerykańskiej. W tym okresie większość twórczości operowej obrała drogę realizmu, strukturę muzyczną wczesnej europejskiej opery w formie „teatru ballad (*geyao ju* 歌谣剧)”, zwracając uwagę na rolę muzyki polifonicznej, w utworach tych fabuła nie odbiegała daleko od prawdziwego życia. Czteroaktowa opera *Ogród kwitnącej brzoskwini* (*Taohua yuan* 桃花源) Chen Tianhe z 1939 roku była mieszanką nowoczesnego dramatu i tradycyjnej opery pekińskiej z o narodowym i popularnym charakterze. Jej melodia ma dość wyraźny narodowy styl, przyjmując strukturę pieśni, a liryzm jest główną częścią dzieła. W czteroaktowej operze Qian Renkang⁴⁰ *Pieśń Ziemi* (*Dadi zhi ge* 大地之歌) (1939-1949) ludzki głos podkreślony przez orkiestrę wykorzystywany jest do przedstawienia postaci i przekazania fabuły, a materiał muzyczny czerpie z brzmienia pieśni ludowych z południa rzeki Jangcy, z dodanymi uwerturami i interludiami, co zbliża ją do stylu zachodnich oper pod względem techniki kompozytorskiej.

W 1940 roku, kiedy rozpoczęła się wojna oporu przeciw Japończykom, rząd Kuomintangu w regionach będących pod chińską kontrolą⁴¹, zacieśniając kontrolę nad kulturą, starał się wyrazić swój głos jako partii rządzącej poprzez kulturę i sztukę. Rząd Kuomintangu polecił instytucjom edukacyjnym działającym na całym terytorium zorganizowanie edukacji teatralnej i poprzez wprowadzenie programów edukacji teatralnej kierowanie masami oraz rozwój nowej chińskiej opery. W dniu 6 kwietnia 1944 r. Komisja Edukacji Muzycznej

³⁹ „Samotna wyspa (gu dao 孤岛)” – określenie odnoszące się do sytuacji społeczno-politycznej panującej w Szanghaju w okresie między 12 listopada 1937 r. a 8 grudnia 1941 r. Tak zwane "wyspy" odnoszą się do Szanghajskiej Koncesji Międzynarodowej (z wyłączeniem dzielnic Hongkou i Yangshupu) oraz Koncesji Francuskiej. https://baike.baidu.com/item/孤岛时期/9287413?fromModule=search-result_lemma 30/01/2025, 5:38pm.

⁴⁰ Qian Renkang (1914 – 2013) - znany muzykolog, kompozytor i pedagog muzyczny, pochodzący z Xishan w prowincji Jiangsu, ukończył w 1941 roku studium Kompozycji Teoretycznej w Narodowym Kolegium Muzycznym (*Guoli yinyue zhuanke xuexiao* 国立音乐专科学校) w Szanghaju. https://baike.baidu.com/item/钱仁康?fromModule=lemma_search-box 30/01/2025, 5:24pm.

⁴¹ https://baike.baidu.com/item/国统区?fromModule=lemma_search-box 30/01/2025, 5:39pm.

Ministerstwa Edukacji Rządu Narodowego przedstawiła i przyjęła rezolucję dotyczącą „promowania i zachęcania do wykonywania muzyki orkiestrowej i opery”⁴² W tym okresie wiele chińskich szkół operowych i grup teatralnych działało na obszarach kontrolowanych przez Kuomintang, a znakomite dzieła operowe nieustannie pojawiały się na jego „kulturalnym froncie”. Pięcioaktowa opera realistyczna *Potop* (*Hong Bo Qu* 洪波曲) (1940) Ren Guang’a⁴³ jest bliższa formie teatru dramatycznego z partiami śpiewnymi, jednocześnie „starając się ją udratyzować, realizując swój pozytywny zamiar uczynienia muzyki operowej lepszym odzwierciedleniem rzeczywistości i rozkoszą dla mas”.⁴⁴ Opera *Qiu Zi* (秋子) autorstwa Huang Yuanluo⁴⁵ dzięki ścisłemu myśleniu operowemu stała się pełnowartościową i wywierającą szeroki wpływ operą powstałą w regionie kontrolowanym przez rząd nacjonalistyczny.



Ryc. 6. Opera *Qiu Zi* (秋子) ⁴⁶

Koncentruje się ona na najbardziej autentycznych tematach artystycznych ludzkości - miłości i sprawiedliwości. Huang za główny środek wyrazu w operze przyjął muzykę, kładąc

⁴² Wang Shuhe, *Historia muzyki chińskiej w czasach nowożytnych i współczesnych* (中国近现代音乐史) [M]. Wydawnictwo Muzyczne Ludowe(人民音乐出版社), 2002.s 180.

⁴³ Ren Guang (任光) - urodzony w powiecie Sheng w prowincji Zhejiang, w młodości studiował muzykę we Francji i pełnił funkcję dyrektora Shanghai Pathé Record Company, muzyczny lider ruchu lewicowego, w epoce republiki słynny kompozytor muzyki filmowej.
https://baike.baidu.com/item/任光/1731576?fromModule=search-result_lemma 30/01/2025, 5:25pm.

⁴⁴ Chen Zhi'ang, *Historia muzyki okresu wojny obronnej przeciwko Japonii* [M](抗战音乐史), Yellow River Publishing House (黄河出版社), 2005. s 90.

⁴⁵ Huang Yuanluo (1910-1989) - ur. w Changsha w prowincji Hunan; Jeden z pionierów nowej muzyki w Chinach.
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%84%E6%BA%90%E6%B4%9B> 30/01/2025, 5:26pm.

⁴⁶ https://baike.baidu.com/item/秋子/13462198?fr=ge_alia 30/01/2025, 5:27pm.

nacisk na portretowanie postaci i osobowości, za pomocą muzyki wokalne i instrumentalnej oddając atmosferę i rozwijając dramatyczny konflikt. Wykorzystał najbardziej tradycyjną zachodnią kompozycję *opera seria*, operę z podziałem na partie (*fen quti geju* 分曲体歌剧)⁴⁷ na operę składają się arie, recytatywy, ballady, duety, partie chóralne i formy instrumentalne grane przez orkiestrę - interludium, uwertura, coda itp., łącznie 43 numery.

Struktura damsko-męskiego duetu w tym utworze wzorowana jest na miłosnym duecie z *Così fan tutte* Mozarta, który napisany jest w interwałach tercji, sekst i prym. Te dwie opery, która zwiastuje ewolucję twórczości chińskich kompozytorów we właściwym kierunku dostosowania opery do lokalnych warunków. W zakresie techniki kompozytorskiej i wyczucia formy operowej opera chińska osiągnęła w tym okresie wysoki poziom i doprowadziła do pojawienia się dużej liczby miłośników opery w jej międzynarodowej formie.

Działalność operowa na wyzwolonych obszarach pod przywództwem partii komunistycznej cechowała się środowiskiem i publicznością odmiennymi od tych pod rządami innych sił politycznych co zaowocowało unikalną ścieżką rozwoju i tradycją artystyczną. Miasto Yan'an służyło nie tylko jako baza dla antyjapońskiego oporu Komunistycznej Partii Chin, ale także jako zaplecze dla rozwoju twórczości literackiej i artystycznej. Słuszna sprawa i energiczna działalność Partii Komunistycznej przyciągnęły do Yan'an uzdolnionych literacko i artystycznie ludzi z całego kraju, którzy otrzymali profesjonalne wykształcenie w dziedzinie muzyki i teatru, a także tych, którzy powrócili ze studiów za granicą.

Artyści pozytywnie zareagowali na hasło przywódcy partii komunistycznej Mao Zedonga „chiński charakteru i chińskiego stylu (*Zhongguo zuofeng he Zhongguo qipai* 中国作

⁴⁷ Forma powszechnie używana w Europie w czasach Glucka i Mozarta, a więc – patrząc z perspektywy międzynarodowej twórczości operowej – w tamtych czasach odczuwana już jako konserwatywna, mimo to *Huo zi* była pierwszą operą w Chinach w całości przyjmującą tą formę.

https://baike.baidu.com/item/新歌剧?fromModule=lemma_search-box 30/01/2025, 5:40pm.

风和中国气派)”. Xian Xinghai⁴⁸, który udał się do Yan’an, był jednym z pierwszych artystów zaproszonych do Chińskiej Akademii Sztuki i Nauki. Komponując swoją pierwszą operę, Marsz żołnierzy i obywateli (*Junmin jinxingqu* 军民进行曲) w 1938 roku, w nurcie rewolucyjnego realizmu, Xian pisał w swoim dzienniku: „odkryłem styl, polegający na czerpaniu z progresywnych technik Zachodu, wykorzystywaniu nieodłącznych chińskich melodii, stosowaniu prostych harmonii z instrumentami chińskimi i zachodnimi, zwłaszcza instrumentami perkusyjnymi, tak że całość staje się syntezą sztuk o popularnym, narodowym i artystycznym charakterze”.⁴⁹

W maju 1942 r. Mao Zedong wygłosił „Przemówienie na Sympozjum Literacko-Artystycznym w Yan’an (*Yan’an wenyi zuotan hui shang de jianghua* 延安文艺座谈会上的讲话)” (zwane dalej „Przemówieniem”) ukazując zdecydowane pragnienie Komitetu Centralnego Partii, by literatura i sztuka przyjęły funkcję polityczną, oraz stawiając literaturę i sztukę w obliczu mas, podnosząc poziom ich świadomości ideologicznej i opowiadając się za tym, by literatura i sztuka wychodziły do mas w celu znalezienia materiałów do twórczości artystycznej. Pod przewodnictwem Konferencji Działaczy Literatury i Sztuki w Yan’anie artyści chińscy odpowiedzieli aktywnie na wezwanie towarzysza Mao Zedonga i Komitetu Centralnego KPCh izjednoczyli się z proletariatem, aby intensywnie studiować sztukę ludową i entuzjastycznie uczyć się od mas formy pieśni i tańca popularnej na obszarach wiejskich północnej prowincji Shaanxi. Dobrym przykładem będzie tu *yangge* (秧歌 „pieśń kielków ryżu”). Na podstawie tej komunitarnej formy pieśni (że użyję terminu z nurtu współczesnej filozofii, od aut.) powstała nowa forma sztuki łącząca pieśni, tańce i elementy dramaturgiczne – opera *yangge* ⁵⁰(*yangge ju* 秧歌剧). Za sprawą tego

⁴⁸ Xian Xinghai (冼星海) (1905 – 1945) – znany też jako jako Huang Xun i Kong Yu, członek Komunistycznej Partii Chin; jego rodzina pochodziła z Panyu w prowincji Guangdong, ale urodził się w Makau. Słynny współczesny chiński kompozytor i pianista, znany jako „muzyk ludu (renmin yinyuejia 人民音乐家)”.

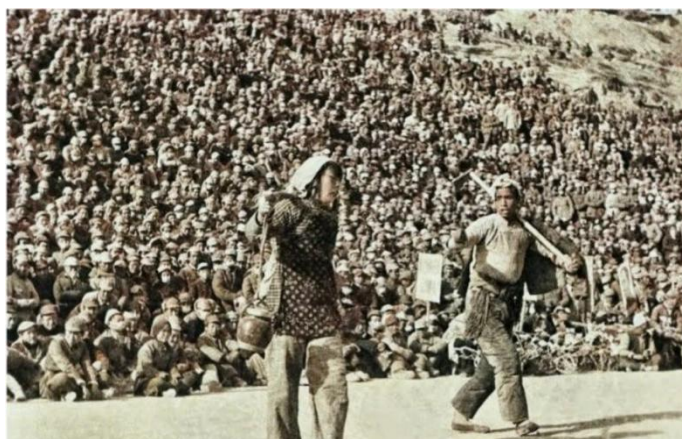
<https://baike.baidu.com/item/冼星海/13913> 30/01/2025, 5:28pm.

⁴⁹ Xian Xinghai, *Dzieła wszystkie Xian Xinghai* (冼星海全集) [M], Guangdong Higher Education Publish House (广东高等教育出版社), 1990. s. 144

⁵⁰ Opera *yangge*, jako forma teatralna łącząca w sobie śpiew i taniec, z wyodrębnionymi postaciami powstała poprzez dodanie fabuły do pieśni *yangge*.

<https://baike.baidu.com/item/秧歌剧/5401965> 30/01/2025, 5:41pm.

rozwoju chińska opera stała się ludowa (chłopska), rewolucyjna i współczesna. Tematyka oper *yangge* jest bardzo szeroka i obejmuje niemal wszystkie aspekty życia mas w tamtych czasach, a większość z nich odzwierciedla bieżące wydarzenia, zaś melodie są w większości zaadaptowane z lokalnych form teatralnych lub pieśni ludowych. Pod kątem formy przedstawienia, struktura opery *yangge* jest stosunkowo prosta, zawierająca zwykle dwie lub trzy role, a fabuła przedstawiana jest głównie w sposób narracyjny, ze stosunkowo swobodną formą wykonania. Reprezentatywne dla tego nurtu dzieła obejmują między innymi *Bracia i siostry na roli* (*Xiongdì kāi huāng* 兄妹开荒) (1943) autorstwa An Bo i Zhou Zishan (周子山) (1943 r.) autorstwa Ma Ke, Shi Le Meng, Zhang Lu, Liu Chi.



Ryc. 7. Opera *Bracia i siostry na roli* (兄妹开荒) ⁵¹

Na późnym etapie rozwoju opery *yangge* muzycy w Yan'an nie byli zadowoleni z dotychczasowych osiągnięć, a rozwój *yangge* w kierunku „oper” w europejskim rozumieniu tego słowa stało się ich twórczym ideałem. Wszyscy zgodnie oczekiwali, że kolejnym celem będzie poszukiwanie chińskiej opery, która nie będzie podążać ścieżką dawniejszych reformatorów opery ani modelem opery zachodniej, ale raczej będzie rozwijać się zgodnie z koncepcją opery, którą Yan'an był w stanie sobie wyznaczyć. To właśnie ta forma stała się znana jako *opera narodowa* (*minzu geju* 民族歌剧) lub *nowa opera* (*xin geju*

⁵¹ <https://baike.baidu.com/item/%E5%85%84%E5%A6%B9%E5%BC%80%E8%8D%92/127081>
30/01/2025, 5:29pm

新歌剧)⁵². Tak narodziła się pierwsza chińska opera, *Białowłosa* (*Bai mao nü* 白毛女) z 1945 roku, której współautorami byli Ma Ke, Zhang Lu, Qu Wei, Li Huanzhi i Xiangshu. Dzieło to względem formy artystycznej dziedziczyło środki wyrazowe *tradycyjnej opery chińskiej* (*xi qu* 戏曲), wykorzystując jednocześnie mimetyczną metodę ekspresji teatru dramatycznego przyswajając zewnętrzne formy opery europejskiej. Widoczne są w niej ślady i zarysy formy pieśni ludowych z Hebei, Shandong i Shaanxi, melorecytacji, tradycyjnej opery chińskiej, muzyki religijnej i muzyki europejskiej. Zrodziło to nowy sposób śpiewania, fuzję chińskich i zachodnich stylów śpiewania łączącą w sobie metodę oddychania zachodniego śpiewu, barwę chińskiego śpiewu ludowego i rytmiczną kadencję *tradycyjnej chińskiej opery* (*xiqu* 戏曲). Najwyraźniej postęp zaznaczył się w dwóch aspektach. Po pierwsze, znaczenie tradycyjnych europejskich technik kompozycji muzyki operowej w uchwyceniu związanego z wizerunkiem postaci tematu i organizacji faktury, czyli skupienie się na typizacji wizerunku postaci w operze. Po drugie, w muzyce polifonicznej większy nacisk położono na dramaturgiczną funkcję chóru, zwłaszcza chóru mieszanego. Opera ta jest uważana za przełomowe dzieło, a nawet za model nowej opery narodowej, wyznaczając wejście chińskiej opery w zupełnie nową erę.

1.2.1.3 Okres rozkwitu opery chińskiej (1949 – 1966)

Powstanie Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 roku zapoczątkowało nowy okres rozwoju chińskiej opery. Kompozytorzy nowych oper na wyzwolonych obszarach po założeniu Nowych Chin wraz z muzykami wspólnie stworzyli zespół twórców operowych i założyli profesjonalne zespoły operowe, zarówno centralne, jak i lokalne. Artyści ci przyswoili wybrane formy artystyczne opery europejskiej oraz aktywnie zaadoptowali i wchłonęli niektóre metody ekspresji tradycyjnej opery chińskiej, a także dążyli do tego, aby

⁵² W Yan'an w tamtym okresie określenie „nowa opera” (*xin geju* 新歌剧) była używane w odniesieniu do *Białowłosej* i definiowane w opozycji do opery *yangge*, tradycyjnej opery chińskiej, udoskonaloną operę (*gailiang geju* 改良歌剧), europejskich form operowych, teatru pieśni i tańca dla dzieci (*ertong gewuju* 儿童歌舞剧) i innych form poprzedzających *Białowłosa dziewczyna*.

https://baike.baidu.com/item/新歌剧?fromModule=lemma_search-box 30/01/2025, 5:42pm.

występy opery narodowej były odpowiednie dla szerokiej publiczności. W tym okresie, oprócz wystawiania ówczesnych wydarzeń, życia walki rewolucyjnej i odzwierciedlania rzeczywistości jako głównego tematu twórczości artystycznej, w warstwie form wyrazowych utworów pojawiły się charakterystyczne cechy narodowe i związane z ówczesną rzeczywistością; nastąpił rzadko spotykany rozkwit twórczości. Wśród tych utworów, które zyskały popularność wśród mas, znalazły się przede wszystkim opery narodowe *Małżeństwo Xiao Er Hei* (*Xiao Er Hei hunyin* 小二黑结婚) (1953) autorstwa Ma Ke, Qiao Gu, He Fei i Zhang Peiheng, *Liu Hulan* (刘胡兰) (1954) Chen Zi, Mao Yuan i Ge Guangrui oraz *Czerwona luna* (*Hong Xia* 红霞) (1957) kompozytora Zhang Rui – te i inne dzieła, które są ważnymi momentami rozwoju formy w zakresie wyboru tematyki, treści, ekspresji muzycznej itp., co przyczyniło się do zdecydowanego rozwoju opery w tamtym okresie.



Ryc. 8. Ma Ke (1918-1976)⁵³

Małżeństwo Xiao Er Hei należy do nurtu oper narodowych dążących do upodobnienia się do tradycyjnej opery chińskiej (*xiquhua* 戏曲化). Jej największa wartość polega na tym, że w procesie dostosowania opery do lokalnych warunków otworzyła innowacyjną ścieżkę rozwoju chińskiej opery w oparciu o upodobnienie do tradycyjnej opery chińskiej jednocześnie w obrębie nowego nurtu tworząc dojrzałe artystycznie dzieło. Podobieństwa do tradycyjnej opery chińskiej nie kończą się na stylu muzycznym czy zastosowaniu

⁵³ https://baike.baidu.com/item/%E9%A9%AC%E5%8F%AF/1387605?fr=ge_al 30/01/2025, 5:30pm.

określonych technik charakterystycznych dla tradycyjnej opery chińskiej, ale obejmują cały proces twórczy - od libretta, muzyki po śpiew, grę aktorską i choreografię. Upodobnienie opery do tradycyjnej opery chińskiej jest celem, do którego dzieło nieustannie dąży się podczas całego tworzenia i wykonania. W *Małżeństwie Xiao Er Hei* Ma Ke⁵⁴ w oparciu o styl wypracowany przez *Białowłosą dziewczynę* wniósł szczególny wkład w rozwój opery w Chinach na bazie tradycyjnej opery chińskiej.⁵⁵ Twórcze wykorzystanie stylów tradycyjnej opery chińskiej (*banqiang* 板腔体)⁵⁶ w dużej mierze określiło kierunek późniejszej chińskiej twórczości operowej. W tym czasie opera była pod głębokim wpływem koncepcji Ma Ke „rozwijania opery na podstawie tradycyjnej opery chińskiej”, którą można uznać za najbardziej fundamentalną podstawę teoretyczną dla kompozycji i wykonania opery. Wielki sukces tej opery w tym okresie sygnalizował również zbliżające się nadejście drugiego szczytowego momentu w historii chińskiej opery.



Ryc. 9. Opera *Małżeństwo Xiao Er Hei* (小二黑结婚)⁵⁷

⁵⁴ Ma Ke (1918 – 1976) – kompozytor urodzony w Xuzhou, prowincja Jiangsu. W 1935 r. wstąpił na Wydział Chemii Uniwersytetu Henan i w tym samym roku dołączył do Ruchu Dziewiątego Maja. W 1939 r. Ma Ke przybył na wydział muzyczny Akademii Sztuk Pięknych im. Lu Xun’a w Yan’an, a w 1940 r. odbył tournée z Trupą Teatru Popularnego (民众剧团). Pod koniec 1944 roku brał udział w tworzeniu i wystawieniu opery *Białowłosa dziewczyna*.

<https://baike.baidu.com/item/马可/1387605?fromModule=search-result lemma> 30/01/2025, 5:31pm.

⁵⁵ Hu Shiping, *Ma Ke a opera chińska* [J] (马可与中国歌剧), People's Music (人民音乐), 2004, nr 10, s. 8.

⁵⁶ Style *banqiang* (板腔体) oznaczają typy strukturalne w tradycyjnej chińskiej operze (*xi qu* 戏曲) i teatrze ludowym (*qu yi* 曲艺); odpowiadające sobie nawzajem frazy są podstawowymi jednostkami partii wokalnych (*chang qiang* 唱腔) i na tej podstawie, zgodnie z pewnymi zasadami wariacji, ewoluują w wiele różnych wzorów.

https://baike.baidu.com/item/板腔体?fromModule=lemma_search-box 30/01/2025, 5:43pm.

⁵⁷ https://www.thepaper.cn/newsdetail_forward_13286791 30/01/2025, 5:32pm.

Konferencja operowa (*Geju zuotanhui* 歌剧座谈会) w 1957 r. umożliwiła twórcom opery dalsze doprecyzowanie różnicy między operą a *xiqu* (tradycyjną operą chińską) pod względem artystycznych cech wykonawczych, kładąc podwaliny pod późniejszą chińską operę, aby mogła zachować niezależny styl estetyczny kompozycji i wykonywania. Pojawiły się też dzieła Jing An i Ouyang Qianshu – *Czerwona Gwardia Honghu* (*Honghu chi weidui* 洪湖赤卫队) (1959), Chen Zi i Du Yu - *Krzywdą Dou'e* (*Dou'e yuan* 窦娥冤) (1960), Wang Xiren i Hu Shiping *Czerwony Koralek* (*Hong shanhu* 红珊瑚) (1960). Tego rodzaju dojrzałe narodowe dzieła operowe, a także trwająca w tym czasie w życiu muzycznym i teatralnym silna „gorączka operowa” sprawiły, że w tym okresie narodowa sztuka operowa nie tylko bardzo się rozwinęła, ale także ukształtowała swoje własne unikalne cechy artystyczne, tworząc ustalenone modele koncepcyjne i wykonawcze i stopniowo zmierzając w kierunku stereotypów, stając się coraz bardziej dojrzałą formą sztuki.

Nastąpił drugi punkt kulminacyjny rozwoju chińskiej opery narodowej. Zgodnie z założeniem skupienia się na doniosłości, rewolucyjnym i klasowym charakterze (重大性、革命性、阶级性) tematyki i motywów dzieła, w 1964 roku Yang Ming, Jiang Chunyang i Jin Sha skomponowali epickie dzieło *Siostra Jiang* (*Jiang jie* 江姐), cechujące się głębią myśli o charakterze narodowym i bohaterskim majestatem. Fabuła sztuki rozwija się swobodnie, napięcie akcji falując wzrasta i opada, struktura dramatyczna jest swobodna, a postacie są wyraziste; w ogólny poważny styl opery wpleciono nieco komediowych postaci. Opierając się w dużej mierze na materiale muzycznym południowych i północnych „oper” chińskich, który łączy organicznie z operowym chórem, aby wzbogacić rysunek postaci. Korzystając ze znanej z tradycyjnej opery chińskiej techniki melodyjnego recytatywu *yun bai* (韵白)⁵⁸(zblizonego do recytatywu opery europejskiej) opera odmalowuje emocje i psychikę postaci, jednocześnie rozmach orkiestry symfonicznej dodaje intensywności dramatycznemu

⁵⁸ *yun bai* (韵白) jedna z charakterystycznych technik artystycznych tradycyjnej opery chińskiej, *yun bai* charakteryzuje się tonem zawierającym się pomiędzy śpiewem a mową, melodyzacją i dramatyzacją wypowiedzi.
<https://cidian.yw11.com/ci/韵白> 30/01/2025, 5:44pm.

konfliktowi. W historii rozwoju chińskiej sztuki operowej w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, opartej na temacie heroizmu i wykorzystaniu tradycyjnych stylów *banqiang* do strukturyzowania muzyki, można powiedzieć, że wielkoskalowa opera narodowa *Siostra Jiang* jest szczytowym dziełem tego okresu. Dzieło to jest także ucieleśnieniem ogólnych zalet sztuki operowej w twórczości i wykonawstwie tego okresu. *Siostra Jiang* zajmuje szczególnie ważne miejsce w historii chińskiej opery, jej udane doświadczenia twórcze mają bardzo ważne znaczenie odniesienia dla dzisiejszej opery chińskiej.

1.2.1.4 Chińska opera od odrodzenia do osiągnięcia dojrzałości i różnorodności (1966 - obecnie)

*Rewolucja kulturalna*⁵⁹ w latach 1966-1976 była niespotykanym kataklizmem we współczesnej historii Chin. W tym okresie chińska polityka, gospodarka, kultura i inne sfery społeczne doznały bezprecedensowych ciosów, a dziesięciolecie *Rewolucji Kulturalnej* była również dekadą stagnacji dla chińskiej opery.

W 1976 roku po zakończeniu Rewolucji kulturalnej chińska opera wkroczyła w okres wszechstronnego renesansu, „okres odrodzenia (*fuhuo qi* 复活期)” nastąpił zarówno w twórczości jak i wykonawstwie opery chińskiej. Etap ten wzbogacił i rozszerzył zakres tematyczny opery. Od *Gwiazdy porannej* (*Qimingxing* 启明星) (skomponowanej przez Li Jingran, 1979), która jest bogata w ducha socjalizmu charakterystyczne tamtych czasów, po *Wspaniałe Wesele* (*Zhuangli de hunli* 壮丽的婚礼) (skomponowane przez Lü Yuan, 1979), które wyraża męstwo i nieugiętość, oraz *Pamiętając Matkę* (*Ji niang* 忆娘) (skomponowaną przez Zhu Zhengben, 1979), która odzwierciedla bezgraniczny patriotyzm rzesz chińskich

⁵⁹ Rewolucji kulturalnej (*Wenhua da geming* 文化大革命), znana w całości jako „Wielka Proletariacka Rewolucja Kulturalna”, była konfliktem domowym, który został błędnie zainicjowany przez przywódców i wykorzystany przez grupy kontrewolucyjne, przynosząc poważne katastrofy partii, państwu i ludziom ze wszystkich grup etnicznych oraz pozostawiając po sobie niezwykle bolesne lekcje.

https://baike.baidu.com/item/无产阶级文化大革命?fromModule=lemma_search-box 30/01/2025, 5:45pm.

emigrantów, wszystkie ważne dzieła tego okresu w pełni obrazują szybkie odrodzenie i rozwój chińskiej opery.

W latach 80. i 90. w wyniku ustaleń Trzeciej Sesji Plenarnej Jedenastego Komitetu Centralnego w Chinach rozpoczął się „okres reform i otwarcia”. W kontekście ogólnej transformacji chińskiego społeczeństwa, pojawienia się większej liczby trendów kulturowych w literaturze i sztuce oraz odejścia od koncepcji „literatury i sztuki służących polityce (文艺为政治服务)” na rzecz „literatury i sztuki służących szerokim masom (文艺服务于广大人民群众)”, chińska opera narodowa w tym okresie rozwijała się w sposób pluralistyczny, a w trakcie ciągłych poszukiwań stały się bardziej zróżnicowane pod względem stylu i bogatsze zarówno pod względem treści, jak i formy. Skomponowana przez Shi Guangnana w 1981 roku opera *Shangshi* (伤逝), stanowiła wysoce innowacyjne dzieło w historii chińskiej opery narodowej.

Opera *Pustkowie* (*Yuanye* 原野) z 1987 roku, z librettem Wan Fanga i muzyką Jin Xiang, jest przykładem udanego połączenia chińskiej opery narodowej i nowoczesnego europejskiego języka muzycznego. Jej zagraniczna premiera odbyła się w styczniu 1992 roku w Kennedy Center for the Arts w Waszyngtonie i odniosła ogromny sukces. Opera *Pustkowie* to dzieło przełomowe o niepodważalnym znaczeniu dla historii chińskiej opery – jest to pierwsze oryginalnie chińskie dzieło operowe, które wyszło poza Chiny i było pokazywane na świecie. Qiao Yu⁶⁰ uważał, że „opera *Pustkowie* będzie innowacyjnym i ważnym dziełem w historii chińskiej opery”.⁶¹ Jest to normatywne (w historii rozwoju chińskiej opery *belcanto*) dzieło operowe stworzone w ścisłej zgodności z modelem europejskim. Jego struktura jest kompletna, a rozwój dramaturgiczny zachowuje logikę stopniowego przechodzenia do kolejnych poziomów. Dzieło to nadało ton chińskiej operze ucieleśnionej w majestatycznej

⁶⁰ Qiao Yu (乔羽)(1927 - 2022) -urodzony w Jining w prowincji Shandong, słynny pisarz i dramaturg, były dyrektor honorowy Instytutu Badań Operowych Uniwersytetu Pekińskiego (北京大学歌剧研究院).

<https://baike.baidu.com/item/乔羽/1338187> 30/01/2025, 5:33pm.

⁶¹ Cao Yu, Qiao Yu, *Korespondencja dotycząca opery chińskiej*(关于中国歌剧的通信) [J], People's Music (人民音乐) , 1987(9), s. 34

muzyce i pełnej zwrotów akcji fabule. Dalsza chińska twórczość operowa rozwijała się właśnie w tym kierunku.

Wchodząc w lata dziewięćdziesiąte, duża liczba wybitnych dzieł operowych kontynuowała dziedzictwo zróżnicowanego rozwoju chińskiej opery. Opera *Córka Partii* (*Dang de nü'er* 党的女儿) (1991), skomponowana przez Wang Zujing, Zhang Zhuoya, Yin Qing, Wang Xiren, Ji Cheng i Fang Tianxing, należała do nurtu opera rewolucyjnego realizmu (革命现实主义). Opera *Bezkresny step* (*Cang yuan* 苍原) (1995), skomponowana przez Xu Zhanhai i Liu Hui, jest epicką operą w stylu europejskim, przy jednoczesnym zachowaniu chińskich cech narodowych. Jest to jedno z najważniejszych dzieł w chińskiej opery narodowej w latach 90-tych, a także nowe twórcze doświadczenie w łączeniu chińskich i zachodnich stylów artystycznych. Warto zauważyć, że w *Bezkresnym stepie* kompozytor „dokonał wielkiego skoku naprzód, dzieło charakteryzuje się dramatycznym, podejściem do rozwoju materiału muzycznego, które zbliża je do zachodniej klasycznej koncepcji opery podzielonej na utwory, uzyskując operową jedność i organiczną interakcją fabuły, emocji i scenariusza”⁶²

Po 50 latach poszukiwań chińska opera wkroczyła w XXI wiek, z każdym dniem zbliżając się do artystycznej dojrzałości. Pod względem tematyki chińska opera narodowa posiada szeroki zakres motywów. Obejmuje on rewolucyjne opery realistyczne z operą *walka w starożytnym mieście* (*Yehuo-chunfeng dou gucheng* 野火春风斗古城) (1973) autorstwa Kang Zhena, opartą na barwnych chińskich „operach” etnicznych (*minzu xiqu* 民族戏曲) i pieśniach ludowych, wykorzystaniu technik ekspresji muzycznej teatru ludowego (*quyi* 曲艺), a także twórczo przetworzonej muzyce z regionów Jin, Hebei, Lu i Yu, dzięki czemu muzyka w spektaklu ma zarówno charakter narodowy, jak i oddaje ducha czasu. *Psalm Mulan* (*Mulan shipian* 木兰诗篇) (2004), skomponowany przez Guan Xia, to opera oparta na klasycznej chińskiej literaturze, która w nowej formie muzyki symfonicznej i opery

⁶² Ju Qihong, *Epickość i tragizm - wrażenia po obejrzeniu wielkoskalowej opery „Bezkresny step”* (史诗气概悲壮情怀——大型歌剧《苍原》观后) [J], *People's Music* (人民音乐), 1997(1), s. 12.

przekazuje wielką chińską kulturę i ducha narodowego oraz ukazuje wzniosłą sferę duchową narodu chińskiego, a nawet całej ludzkości, która kocha życie, dąży do prawdy, dobra i piękna oraz wzywa do pokoju i sprawiedliwości. Warto wspomnieć też opartą na klasycznej chińskiej tragicznej opowieści operę *Sierota z klanu Zhao* (*Zhao shi gu'er* 赵氏孤儿) (2018), skomponowaną przez Lei Lei oraz pierwszą oryginalną operę Narodowego Centrum Sztuk Sceniczych Chin (*Zhongguo guojia da juguan* 中国国家大剧院), z chińskim śpiewem ludowym jako głównym medium *Ballada o kanale* (*Yunhe yao* 运河谣) (2012) skomponowaną przez Yin Qing.

Sztuka operowa jest wielkim cudem ludzkiego geniuszu i kreatywności oraz syntezą znakomitych osiągnięć muzyki i teatru, dlatego jest przywilejem i zaszczytem dla współczesnych muzyków, że mogą poświęcić się tej sztuce. Jednocześnie opera stawia nam bardzo surowe i niezwykle wysokie wymagania co do ogólnej sprawności muzycznej.

1.2.2 Cechy charakterystyczne opery chińskiej

Estetyczny styl dzieł operowych jest bez wątpienia wynikiem połączenia wielu elementów artystycznych. Styl opery zachodniej jest bardzo zróżnicowany, nie tylko różne kraje mają swój specyficzny styl opery, ale także różni kompozytorzy mają bardzo różne style. Chińska opera narodowa rozwinęła unikalny styl narodowy, ponieważ jej treść i forma bardzo różnią się od oper zachodnich. Styl ten wynika z doboru materiału, jak również z treści opery oraz muzyki, a także z adaptowania unikalnego wykonania i śpiewu chińskiej „oper” ludowej (*minzu geju* 民族歌剧).

1.2.2.1 Twórczość muzyczna

Czerpanie z esencji tradycyjnej chińskiej sztuki operowej (*xiqu yishu* 戏曲艺术) jest

odzwierciedleniem głównego celu etniczacji (*minzuhua* 民族化) chińskiego stylu muzyki operowej, a także ważnym sposobem jego realizacji. Upodobnienie stylu muzycznego do tradycyjnej opery chińskiej (*xiquhua* 戏曲化) jest ważną inicjatywą w chińskiej praktyce etniczacji opery, która jest o tyle cenna, że ściśle łączy element zaawansowanej kultury muzyczne opery europejskiej z pięknymi tradycjami chińskich “oper” ludowych absorbując różnorakie style śpiewu (唱腔) typy strukturalne *banqiang* tradycyjnych chińskich sztuk scenicznych, co wyznacza również ważny przełom w stylu muzycznym chińskiej opery narodowej. Zgodnie z orientacją estetyczną dominującą wśród Chińczyków, muzyka tworzona w chińskiej operze jest na ogół połączeniem realizmu i materializmu historycznego, poprzez absorpcję muzyki ludowej i pieśni ludowych, piosenek i tańców, przyśpiewek (*xiaodiao* 小调) i innego materiału muzycznego. Ponadto, biorąc pod uwagę mnogość fabuł i charakterów postaci, w wyniku absorpcji i uszlachetnienia ludowego materiału muzycznego powstało wiele unikalnych chińskich dzieł narodowych.

1.2.2.2 Dobór tematyki

Podczas rozwoju chińskiej opery w ciągu ostatnich stu lat obejmującym kilka odrębnych epok, twórcy opery czerpali i uczyli się z doświadczeń i koncepcji zachodnich narodowych szkół muzycznych, a następnie wykorzystywali lub przekształcali chiński rodzimy materiał muzyczny w celu rzeczywistego odzwierciedlenia realiów życia chińskich mas ludowych. Choć dzieła te różnią się pod względem treści i gatunku, ich głównym tematem jest ukazanie i odzwierciedlenie zmagania chińskiego narodu i realiów jego życia. I tak *Córka Partii* ucieleśnia ducha czasów wielkiej rewolucji i zmagania narodu chińskiego w krwawej walce o wolność pod przewodnictwem Komunistycznej Partii Chin. Opery *Małżeństwo Xiao Erhei* i *Ballada o Kanale*, odzwierciedlają z kolei prawdziwe życie i historie miłosne Chińczyków w różnych epokach. Znajdujemy też utwory takie jak *Qu Yuan* (屈原), wywodzącą się z pieśni sławiącej tradycyjną chińską kulturę. To adaptacja ludowej legendy, która

przedstawia prostotę i pracowitość Chińczyków oraz promuje tradycyjną chińską kulturę i narodową szlachetność. Na przeciwnym biegunie mamy choćby *Ao Lei – Yilan* (傲雷·一兰), która wyraża jedność i miłość Chińczyków w budowaniu socjalizmu.

Etnicyzacja tematów operowych jest główną cechą w procesie kształtowania opery chińskiej w XX wieku. Jest ona także głównym punktem zbieżności między operą chińską a operą światową, a jej dojrzałość oznacza, że opera chińska wkroczyła na drogę wykorzystania dorobku Zachodu dla Chin (*Xi wei Zhong yong* 西为中用). Odnosi się to do rozwoju opery chińskiej w oparciu o własną kulturę narodową kraju, z wykorzystaniem dziedzictwa „oper” ludowych (民族戏曲), rodzimej muzyki i innych form sztuki, przy jednoczesnym czerpaniu z twórczych doświadczeń opery europejskiej, a także jej technik, w celu ukształtowania i rozwoju opery chińskiej tak, aby stała się mogła stanowić jeden z głównych fundamentów światowej twórczości operowej.

1.2.2.3 Styl wykonania

Podkreślanie, że wszystkie elementy artystyczne, takie jak śpiew i cała struktura muzyczna, instrumentacja, gra aktorska, scenografia, powinny z założenia przyczyniać się do rozwoju fabuły i konfliktu dramatycznego, jest podstawowym rdzeniem chińskiej opery narodowej. To cecha wywodząca się z tradycji ludowych, narodowych form muzyczno-teatralnych. Przywiązanie melomana chińskiego do rozumienia teatru muzycznego jako uniwersalnej sztuki łączącej wszystkie sztuki wykonawcze w jedno jest daleko silniejsze niż na Zachodzie, stąd też nawet najbardziej awangardowi twórcy chińscy będący pod przemożnym wpływem muzyki europejskiej nie mogli tej perspektywy spojrzenia na rodzimy dramat muzyczny zignorować. Warto tu zauważyć, iż w Europie jednym z wyróżników opery jako formy muzyczno-dramaturgicznej jest właśnie połączenie sztuk teatralnych, muzycznych i plastycznych w jedno. Przecież z perspektywy chińskiej to połączenie jest daleko słabsze i niewystarczające, gdy porównamy go ze specyfiką muzycznego teatru chińskiego.

W porównaniu z praktyką twórczą opery europejskiej chińska opera narodowa zwraca większą uwagę na integralność ogółu dzieła i stopniowy rozwój fabuły. Cechy śpiewu operowego takie jak: wykorzystanie głosu, zmiany barwy i tempa, charakterystyka dykcji, ujęcie punktu kulminacyjnego, ogólny plan i wykorzystanie specjalnych technik powinny być kompleksowo badane w oparciu o informacje o intencji twórczej, tle epoki, stylu treści, podstawowym materiale muzycznym, charakterze postaci, stanie emocjonalnym, środkach muzycznych ekspresji wokalne itp. Wraz z różnorodnymi przemianami w sztuce operowej, forma śpiewu również podlega ciągłym innowacjom. Niektórzy rozwinęli swój styl na podstawie śpiewu ludowego, idee innych kształtowały się w oparciu o sztukę wokalną tradycyjnej opery chińskiej, inni jeszcze czerpali z tradycji *belcanto*, niektórzy wreszcie dokonali doskonałej fuzji wszystkich tych trzech form.

1.2.2.4 Kobieta jako główna bohaterka

Role kobiece zawsze zajmowały kluczową pozycję na chińskiej scenie operowej stanowiąc jednocześnie znamieny symbol rozwoju chińskiej opery. Czy to na wczesnym etapie jej rozwoju, czy też w jej dwóch szczytowych momentach, czy nawet w słabszych latach, role kobiece wiodły w operze chińskiej prym dzięki swojemu wyjątkowemu urokowi artystycznemu i wartościom kulturowym. Niektórzy określają nawet historyczną trajektorię rozwoju chińskiej sztuki operowej jako zdominowaną przez role kobiece. W toku rozwoju chińskiej opery w minionym stuleciu, obfitość ról kobiecych znacznie ją wzbogaciła, a przedstawienie ról kobiecych przyjęło wiodącą rolę na scenie, co dodało koloru i blasku chińskiej operze. Jak wszyscy wiemy, feudalne myślenie, które faworyzuje mężczyzn w stosunku do kobiet w chińskim społeczeństwie feudalnym od tysięcy lat, sprawiło, że większość kobiet żyła w najniższej warstwie chińskiego społeczeństwa i były one najbardziej nieszczęśliwymi i umęczonymi cierpieniem masami w Chinach, gdy tymczasem głównym nurtem chińskiego *Ruchu Czwartego Maja*, antyimperializmu i antyfeudalizmu stało się wyzwolenie kobiet. Z tej pozycji wywodzi się wiele chińskich oper. Duża część dzieł literackich celebrytuje dążenie kobiet do wolności i szczęścia, ich bunt i nienawiść do sił

feudalnych. Zwrot i wyzwolenie kobiet zasygnalizowały prawdziwą przełomową zmianę w Chinach. Dlatego w chińskiej operze jest zarówno uciskana białowłosa dziewczyna, Xi'er, jak i łobuzerska rybaczką, Shanmei; jest Xiaoqin, która dąży do wolności miłości, a także bohaterki, Jiang Jie i Han Ying, które poświęciły swoje cenne życie dla sprawy wyzwolenia człowieka. Niektóre z nich są córkami chłopów z najniższych warstw społecznych, a niektóre z nich to rewolucjonistki i bohaterki. Chociaż ich pochodzenie, charaktery i doświadczenia są różne, mają jedną wspólną cechę: wszystkie były uciskane przez siły feudalne i weszły na ścieżkę rewolucji.

W nowej erze, świat polityki stał się bardziej pokojowy, a gospodarka rozwijała się w szybkim tempie. Ze względu na zmieniające się drastycznie warunki, środowisko kulturowe, estetyczne oczekiwania widzów i inne aspekty rola postaci kobiecych w operze również uległa zmianie. Heroiczna opera straciła na znaczeniu, a rola kobiet w chińskich operach przestała ograniczać się do tematyki wyzwolenia uciskanych i prześladowanych bohaterek, które dzielnie walczyły i poświęciły swoje życie wspaniałej sprawie wyzwolenia ludzkości, ale zwróciła się ku wybitnym przedstawicielkom kobiet w historii, a także ku refleksji nad wartościami takimi jak współczesna chińska miłość, rodzina, ideały, znaczenie życia i śmierci, wartość życia i in.

Rozdział II: Postacie kobiet z niższej klasy społecznej w operach Mozarta

2.1 Postać Zuzanny z opery *Le Nozze di Figaro*

2.1.1 Kontekst twórczy

Komponując *Le nozze di Figaro*, Mozart wzorował się na włoskiej operze komicznej. Jednak jego podejście do gatunku *opera buffa* znacząco różniło się od tradycyjnych wzorców – nie ograniczał się do typowych schematów komediowych, lecz pogłębiał psychologię postaci i nadawał im większy realizm. Nie trzymał się komediowych, przerysowanych technik włoskiej opery rozrywkowej, ale skupił się na przedstawieniu postaci, nadaniu im większej głębi, zwiększeniu napięcia konfliktu między klasami społecznymi i wprowadzeniu wątków moralnych. Psychologiczna wrażliwość Mozarta i jego geniusz w opisywaniu postaci znacznie zwiększyły wagę tego gatunku. Skrupulatne oddanie charakterów postaci odnajdziemy nie tylko w ariach, ale przede wszystkim w duetach, triach i większych partiach zbiorowych. w końcowej partii zbiorowej pojawia się pomiędzy postaciami konflikt, łącząc realizm z dramaturgiczną jednością formy muzycznej. Orkiestracja Mozarta, zwłaszcza wykorzystanie przez niego instrumentów dętych, odgrywa ważną rolę w definiowaniu charakteru i fabuły. Szczególnie istotne są partie fagotu i klarnetu, które często towarzyszą kluczowym momentom emocjonalnym, nadając postaciom dodatkowy wymiar ekspresyjny.

Premiera opery miała miejsce w 1786 roku, w Wiedniu, w Burgtheater, pod dyktando samego Mozarta. Dzieło, mimo swojej lekkiej formy *oper buffa*, wzbudziło kontrowersje ze względu na swoje społeczne podteksty, które w epoce przedrewolucyjnej były szczególnie istotne. Libretto zaadaptowane z wcześniejszego dzieła Beaumarchais'go nieco osłabiło wymowę ataku na feudalne społeczeństwo. W porównaniu z dramatem literackim, operowa wersja Wesela Figara złagodziła najbardziej radykalne akcenty antyarystokratyczne, co miało na celu uniknięcie otwartego konfliktu z cenzurą dworu Habsburgów. Dodano też liryczne

opisy, ale opera nie zatraciła krytycznego ducha oryginału, obnażając i satyryzując hipokryzję i ekstrawagancję feudalnej arystokracji reprezentowanej przez Hrabiego. Jego postać ukazana jest nie tylko jako cyniczny i rozwiązły władca, ale również jako postać, której autorytet zostaje podważony przez spryt niższych klas, co było niezwykle śmiałym zabiegiem dramaturgicznym w operze XVIII wieku. Opera wychwala uczciwość, zaradność i odwagę ludzi „trzeciego stanu” reprezentowanych przez Figara i Zuzannę. Są oni pokazani jako bohaterowie o większej inteligencji i moralnej sile niż ich arystokratyczni zwierzchnicy, co doskonale oddaje ducha przedrewolucyjnych napięć społecznych. Jednocześnie dzieło ukazuje optymizm trwającej całe życie walki z feudalizmem, nie poprzez rewolucyjną retorykę, ale poprzez subtelny humor, ironię i muzyczną błyskotliwość.

2.1.2 Kształtowanie muzycznego wizerunku Zuzanny

Zuzanna jest pokojówką w rezydencji Hrabiego. Jest jedną z najbardziej rozwiniętych i wielowymiarowych postaci kobiecych w *operze buffa* – pełną sprytu, inteligencji i emocjonalnej dojrzałości. Jest młoda i piękna, pragnie i dąży do miłości, jednak nie w sposób naiwny – doskonale rozumie mechanizmy władzy i nie ulega złudzeniom, które mogłyby zagrozić jej szczęściu. Nie kuszą jej pieniądze ani władza. Zamiast tego to ona, mimo swojej niższej pozycji społecznej, wielokrotnie przejmuje kontrolę nad sytuacją i staje się kluczowym elementem intrygi. W obliczu prób uwiedzenia przez Hrabiego i nieporozumień z narzeczoną, potrafi ze spokojem znaleźć wyjście z sytuacji. Zuzanna wykazuje się niezwykle elastycznością – umiejętnie balansuje między sprytem a godnością, inteligentnie unikając konfliktów, ale jednocześnie nie pozwalając sobą manipulować. Rola Zuzanny w tej operze jest bardzo interesująca; jest bystra, zabawna, ale posiada również silny kręgosłup moralny. Nie jest jedynie służącą, lecz równorzędną partnerką Figara, a jej rezolucja często przewyższa jego impulsywność. Jest przedstawicielką „trzeciego stanu”. Reprezentuje nową wizję społeczeństwa – świat, w którym ludzie niższej klasy społecznej nie

są jedynie biernymi poddanymi, ale inteligentnymi, zdolnymi do działania jednostkami, które mogą triumfować nad arystokracją dzięki sprytowi i rozwadze.

Postać Zuzanny w *Weselu Figara* została przez Mozarta wykreowana z niezwykle precyzją i konsekwencją muzyczną. Jej partia wokalna jest lekka, pełna ruchliwości i naturalnego wdzięku, co odzwierciedla zarówno jej młodość, jak i żywy intelekt. Największe znaczenie w budowaniu jej wizerunku mają dwie arie – „Venite, inginocchiatevi” i „Deh vieni, non tardar” – które ukazują różne aspekty jej osobowości. Pierwsza eksponuje jej spryt, energię i zmysł ironii, druga zaś pokazuje jej liryzm, wewnętrzną czułość i głęboko ukrywaną wrażliwość.

Jednak to nie tylko arie definiują jej postać. Zuzanna bierze udział w niemal wszystkich ważniejszych ansamblach opery, a jej obecność w scenach zbiorowych jest kluczowa dla dramaturgii dzieła. Już w duetach z Figarem i Hrabinią ukazuje się jako postać niezwykle aktywna, zdolna do szybkiego reagowania i prowadzenia intrygi. Szczególną rolę pełnią dwa wielkie finały – II i IV aktu. W Finale II aktu, dynamicznym i pełnym zwrotów akcji, Zuzanna jest motorem wydarzeń, aktywnie uczestniczy w grze pozorów i napięciu dramatycznym. Natomiast w wielkim Finale IV aktu, w ogrodzie, dochodzi do momentu kulminacyjnego – Zuzanna, przebrana za Hrabinię, jest kluczowym elementem intrygi prowadzącej do ostatecznego triumfu Figara i jej samej. Muzycznie Mozart nadaje jej w tym momencie większą powagę, co podkreśla jej dojrzałą rolę w przebiegu fabuły. Chociaż w niniejszej dysertacji analiza muzyczna postaci Zuzanny ogranicza się do jej arii, warto podkreślić, że jej charakterystyka rozciąga się na całą partyturę opery. Mozart wykorzystuje różnorodne środki muzyczne – od lekkiej koloratury i synkopowanych rytmów po subtelne legato i chromatyczne zwroty harmoniczne – aby oddać pełnię jej osobowości: bystrej, zabawnej, ale i głęboko emocjonalnej bohaterki, która ostatecznie przejmuje kontrolę nad losem własnym i Figara.

Aria „Venite, inginocchiatevi” pojawia się w II akcie *Wesela Figara*, w momencie, gdy trwają przygotowania do ślubu Zuzanny i Figara. Tymczasem Hrabia Almaviva, niechętny do

spełnienia swojego przyrzeczenia zniesienia feudalnego „prawa pierwszej nocy”, szuka sposobu na obejście własnej decyzji i zdobycie względu Zuzanny. Przeczuwając jego knowania, Hrabina, Figaro i Zuzanna postanawiają przechytrzyć Hrabiego i skonstruować intrygę, która doprowadzi do jego kompromitacji i zmusi go do ustępstw. W kluczowym momencie planu Hrabina i Zuzanna przygotowują Cherubina do mistyfikacji – chłopiec ma przebrać się za kobietę, aby zwabić Hrabiego w pułapkę. Aria „Venite, inginocchiatevi” jest śpiewana przez Zuzannę, gdy z właściwą sobie przebiegłością i energią instruuje Cherubina, jak powinien się zachowywać. Hrabina, choć bardziej powściągliwa i pełna elegancji, z dystansem i rozbawieniem przygląda się sytuacji, dodając całej scenie wdzięku i subtelnej ironii. Aria, utrzymana w lekkim i pełnym wdzięku stylu, podkreśla zaradność Zuzanny i jej zmysł humoru, kontrastując z nieporadnością i entuzjazmem Cherubina wobec kobiecego przebrania. Obecność Hrabiny dodaje tej scenie dodatkowego napięcia dramatycznego – to ona jest najbardziej poszkodowana przez niewierność Hrabiego, ale jednocześnie pozwala sobie na udział w tej zabawnej mistyfikacji, której celem jest odzyskanie kontroli nad sytuacją.

„Deh vieni, non tardar” to jedna z najważniejszych arii w czwartym akcie opery. Jest to jednocześnie jeden z najbardziej lirycznych i intymnych momentów w całym *Weselu Figara*, ukazujący nową stronę osobowości Zuzanny – jej głęboko ukrywaną wrażliwość i marzenie o prawdziwej miłości. Zapędy Hrabiego zmuszają Zuzannę do rozmowy z Hrabinią Rozyną o planie zamiany ubrań, aby Zuzanna mogła pozbyć się Hrabiego, a Hrabina mogła przekonać go do zmiany swojego zachowania. Plan ten stanowi kulminacyjny moment intrygi – to dzięki niemu dochodzi do ostatecznej konfrontacji w finałowej scenie opery, w której prawda zostaje ujawniona, a Hrabia musi publicznie przyznać się do porażki. Zuzanna w tym momencie zauważa, że Figaro podgląda ją z ukrycia i chce wykorzystać tę okazję, by wzbudzić w nim zazdrość, więc śpiewa arię jako podstęp. Ta scena pokazuje jej dowcip i psychologiczną przenikliwość – Zuzanna doskonale wie, jak manipulować emocjami Figara, aby dać mu nauczkę za jego wcześniejsze podejrzenia i brak zaufania. Po raz kolejny przekonujemy się, że choć Zuzanna pochodzi z nizin społecznych, wielokrotnie za sprawą

swojej inteligencji udawało jej się rozwiązać kryzysowe sytuacje. Nie działa impulsywnie, lecz zawsze znajduje rozwiązania poprzez spryt i rozwagę, co kontrastuje z bardziej porywczym charakterem Figara. Jej wybiegi nie tylko pozwoliły jej umiejętnie rozwiązać niebezpieczne sytuacje, ale także sprawiły, że główny bohater, Figaro, bardziej ją cenił. Można powiedzieć, że Zuzanna jest najbardziej inteligentnym obrazem ludzi trzeciego stanu. Choć pochodzi z ubogiego środowiska, jej sposób myślenia i działania sugeruje, że przewyższa swoich arystokratycznych zwierzchników pod względem mądrości i moralności. Jest prosta i miła, dowcipkuje, ale jest świadoma dobra i zła, co kontrastuje z moralną brzydotą i obłudą postaci pochodzenia szlacheckiego, tworząc charakterystyczny efekt komediowy. To właśnie ten kontrast stanowi istotę opery – jej komizm nie opiera się jedynie na farsie, ale także na subtelnym obnażaniu hipokryzji wyższych sfer poprzez inteligencję bohaterów z niższych warstw społecznych.

Wcielenie się w postać Zuzanny wymaga od wykonawczyni nie tylko doskonałych umiejętności aktorskich, ale także znakomitej muzykalności i technicznej biegłości wokalne. Jest to partia, która przez niemal całą operę wymaga niezwyklej elastyczności interpretacyjnej – od żywiołowego humoru i ironii po subtelną liryczność i wrażliwość. Zuzanna w operze powinna konsekwentnie emanować takimi cechami charakteru jak żywiołowość, wesołość, odwaga i życzliwość; tylko w ten sposób można ukazać jej wyjątkowość. Postać ta wymaga nieprzerwanej energii scenicznej – choć nie jest arystokratką, przez całą operę przejmuje kontrolę nad intrygą i prowadzi wydarzenia do szczęśliwego finału. Pod względem ekspresji emocjonalnej interpretacja wokalistki ma bardzo duże znaczenie, a występ Zuzanny przed publicznością powinien emanować naturalnym wdziękiem i pewnością siebie, które stanowią kluczowe elementy jej osobowości. W zmieniających się okolicznościach pozostaje nie tylko opanowana, ale także potrafi wybrnąć z każdej sytuacji z inteligencją i humorem. Jeśli chodzi o charakterystykę głosu, Zuzanna jest dwudziestokilkuletnią dziewczyną, która marzy o wolnej i szczęśliwej miłości, a jej marzenie jest pokarmem dla jej ducha, więc czysty i autentyczny głos powinien odzwierciedlać uczucia postaci, a łagodne tony powinny pokazywać zarówno jej niewinność, jak i jej figlarność. Mozart nie napisał dla niej partii

pełnej wirtuozowskich koloratur, jak w przypadku Konstancji czy Królowej Nocy, ale wymaga od śpiewaczki doskonałej precyzji frazowania, naturalnej lekkości głosu i subtelnej gry dynamicznej. Ponadto, w obliczu lubieżności Hrabiego i nieporozumień z narzeczoną, Zuzanna nie wpada w panikę; jest spokojna i opanowana, sprytnie demaskując skandal Hrabiego również po to, by zachować własną niewinność. To nie jest postać bierna – przez cały czas aktywnie wpływa na bieg wydarzeń, podejmując decyzje, które prowadzą do rozwiązania konfliktu. Jako dźwiękowa reprezentacja tych wydarzeń fabularnych, muzyka powinna być jasna i spokojna, wydobywając bystrość Zuzanny w oczach publiczności. Mozart poprzez elastyczność rytmiki, lekkie synkopowanie i subtelne zmiany dynamiczne oddaje jej ruchliwość, pomysłowość i inteligencję.

2.1.3 Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Zuzanny

2.1.3.1 Aria Zuzanny „Venite, inginocchiatevi” z drugiego aktu opery *Le nozze di Figaro*

Tłumaczenie libretta:

<i>Venite, inginocchiatevi</i>	Chodź, uklęknij
<i>Restate fermo lì,</i>	I nie ruszaj się.
<i>Pian piano, or via, giratevi</i>	Spokojnie, spokojnie, teraz obróć głowę,
<i>Bravo! va ben così.</i>	Brawo, bardzo ładnie,
<i>La faccia ora volgetemi:</i>	Teraz obróć się w moim kierunku.
<i>Olà, quegli occhi a me,</i>	Hej! Patrz mi w oczy,
<i>Drittissimo, guardatemi !</i>	Prościutko na mnie!
<i>Madama qui non è !</i>	Tak jakby Pani tu nie było!

<i>La faccia ora volgetemi ,</i>	Teraz obróć głowę,
<i>Drittissimo , guardatemi !</i>	Prościutko na mnie!
<i>Madama qui non è.</i>	Tak jakby Pani tu nie było.
<i>Restate fermo lì,</i>	Nie ruszaj się,
<i>Or via, giratevi, guardatemi !</i>	Teraz obróć głowę!
<i>Bravo!</i>	Patrz na mnie! Dobrze.
<i>Più alto quel colletto ,</i>	Kołnierzyk wyżej,
<i>quel ciglio un po' più basso !</i>	Spuść oczy,
<i>Le mani sotto il petto ,</i>	Złóż rączki,
<i>vedremo poscia il passo,</i>	Popatrzymy, jak chodzisz.
<i>Quando sarete in pie',</i>	Gdy jesteś na nogach,
<i>Mirate il bricconcello,mirate ,</i>	Proszę spojrzeć na tego łobuziaka,
<i>quanto è bello!</i>	Jaki jest śliczny!
<i>Che furba guardatura!</i>	Jakie sprytne spojrzenie,
<i>Che vizzo, che figura!</i>	Jaki urok, jaka figura!
<i>Se l'amano le femmine,</i>	Jeśli kobiety się w nim zakochują,
<i>Han certo il lor perché.</i>	To nie mogę się im dziwić.

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 1786 r.

Tonacja: G-dur - D-dur - G-dur

Metrum: 2/4

Tempo: *Allegretto*

Forma: pojedyncza pieśń trzyczęściowa A B C (choć można ją również traktować jako wariant formy przekomponowanej z powtarzającymi się motywami)

Część	A	B	C
Takty	1-14	15-80	81-118
Tonacja	G-dur	G-dur - D-dur - G-dur	G-dur

W części A (t. 1-14) Zuzanna przygotowuje się do przebrania Cherubino w strój pokojówki i prosi Cherubino, by podszedł, przykucnął i nie wiercił się. Już od pierwszych taktów aria łączy elementy liryczne i energiczne, co doskonale oddaje charakter Zuzanny – pełnej temperamentu, lecz jednocześnie troskliwej i praktycznej. Wraz z rozwojem akcji w preludium pojawiają się trzy szybkie stopniowe progresje w dół melodii akompaniamentu, ukazujące żywą i dynamiczną postać. Te opadające pasaże w lewej ręce fortepianu można interpretować jako muzyczny odpowiednik gestów Zuzanny, które wyrażają jej dynamizm i próbę okiełznania rozbrykanego Cherubina. W taktach 1-14 każda fraza rozpoczyna się na słabej mierze taktu. Niektóre z fraz są długie a inne krótkie. Pomiędzy wszystkimi frazami znajdują się pauzy. Mozart celowo stosuje te przerwy, by podkreślić dydaktyczny ton Zuzanny i nadać scenie naturalną narracyjność – przypomina to rytm wypowiedzianych poleceń. Śpiewaczka powinna wykazać się wystarczającym przygotowaniem, aby sprawić, że przy ataku dźwięku początkowy oddech jest wystarczający. Ponieważ frazy

zaczynają się na słabej mierze, istnieje ryzyko nierównej artykulacji – kluczowe jest płynne prowadzenie oddechu, by uniknąć przerywania frazy. Jednocześnie głośność, oddech i dynamika powinny być zharmonizowane tak, aby uniknąć zbyt gwałtownego pojawienia się dźwięku i być w stanie śpiewać z długim i równym oddechem. Ważne jest także uwzględnienie naturalnej prozodii włoskiego tekstu – Mozart dostosował melodię do rytmu mowy, dlatego śpiewaczka powinna zwrócić uwagę na prawidłowe rozmieszczenie akcentów słownych. Podczas śpiewania akcenty logiczne, akcenty i akcentowane sylaby muszą być spójne, a oddech przepływa przez frazy, aby aria dawała poczucie czystości, płynności i spójności. W pierwszej frazie utworu „Venite, inginocchiatevi” sylaba „Ve” jest przedtaktem, co jest zgodne z prozodią słowa. To charakterystyczne dla Mozarta – wejście na słabej mierze podkreśla naturalność i płynność frazy. Prezentacja wykonawczyni powinna być serdeczna i przyjazna, jednak ton głosu powinien być nieco mocniejszy, niezbyt łagodny. w środkowej części są trzy nuty, które powinny być zaśpiewane mocniej, na sylabach „ni”, „gi” i „chia”, aby pokazać żywą stronę charakteru Zuzanny i jej rozkazujący ton. Są to momenty, w których Zuzanna nie tylko mówi, ale niemalże „karci” Cherubina, co powinno znaleźć odzwierciedlenie w stanowczej artykulacji i dynamicznym prowadzeniu frazy. W obrębie taktów 6-14 Cherubino wciąż kręci się dookoła, chcąc zbliżyć się do Hrabiny. Zuzanna nieustannie powtarza, żeby się nie ruszał. Jej nastrój staje się coraz bardziej podekscytowany. Akompaniament, zawierający szybkie figuracje, podkreśla narastające napięcie tej sceny i przyspieszającą wymianę zdań między postaciami. Rozkazującym tonem skłania Cherubina, aby na chwilę się uspokoił. Dynamika i emocja pięciu powtórzeń słowa „*restate*” jest za każdym razem winna być inna. Mozart stosuje tu subtelne różnice w rytmie i artykulacji, dlatego każde powtórzenie powinno mieć nieco inny charakter – od spokojnego polecenia po coraz bardziej stanowcze nakazy. Takty 11-12 to emocjonalny wybuch. Linia melodyczna osiąga w tym miejscu kulminację, a harmonia staje się bardziej napięta, co wzmacnia dramatyczny efekt. Śpiewaczka może, zgodnie z kierunkiem melodii, wyrazić swoim wykonaniem różne stany emocjonalne, zwracając przy tym uwagę na kontrolę oddechu. To kluczowy moment, w którym Zuzanna przechodzi od łagodnego napomnienia do stanowczego rozkazu – emocje powinny narastać, ale bez utraty płynności frazy.

(patrz Partytura 1.1)

Allegretto (小快板)

5

10

Partytura 1.1

Część B (t. 15-80) podąża za rozwojem fabuły i melodii. w tym momencie Zuzanna zaczyna układać włosy Cherubino, jednak rozنامiętniony chłopiec korzysta każdej z okazji, aby rzucać Hrabinie spojrzenia, wyrażając tym samym swoje uwielbienie. Ta scena jest pełna komizmu sytuacyjnego – Zuzanna próbuje skupić się na swoim zadaniu, ale Cherubino zachowuje się w sposób typowy dla zakochanego młodzieńca, co znajduje odzwierciedlenie w muzycznej dynamice tej części. Zuzanna śpiewa więc: „Or via, giratevi, guardatemi!”. Śpiewaczka powinna zaśpiewać to zdanie w upominającym tonie. Linia

melodyczna w tym fragmencie jest bardziej skokowa, a rytm bardziej wyrazisty, co podkreśla jej stanowczość. W połączeniu ze znaczeniem słów głośność powinna być subtelna, nie należy śpiewać zbyt ciężko. Mozart unika tutaj nadmiernych akcentów, co sugeruje raczej zabawny niż groźny charakter napomnienia – Zuzanna nie jest surowa, raczej lekko rozbawiona całą sytuacją. Cherubino posłusznie się odwraca. Warto zauważyć, że akompaniament również odzwierciedla jego ruch – krótkie, skoczne figury sugerują dynamiczną zmianę pozycji bohatera. Przy śpiewaniu zdania „Bravo, va ben così” ton powinien przechodzić w radosny, a podczas śpiewania „bravo” można również wykonać ruch klaskania. Ten element sceniczny wzmacnia komiczny wydźwięk tej części arii – Zuzanna traktuje Cherubina trochę jak niesforne dziecko, które w końcu udało się poskromić.

(patrz Partytura 1.2)

15

Pian, pia-no or via gi - ra-te-vi:

19

bra - vo, v à ben co - sì,



Partytura 1.2

W taktach 24-52 Zuzanna ubiera Cherubino, jednocześnie uważając, by nie wykorzystał on okazji i nie zbliżył się do Hrabiny. Scena ta zawiera elementy zarówno komiczne, jak i subtelnie napięte, ponieważ Zuzanna musi lawirować między zabawną sytuacją a koniecznością kontrolowania Cherubina. W taktach 24-26 artystka powinna śpiewać uspokajającym tonem. Linia melodyczna w tych taktach jest bardziej płynna, a rytm spokojniejszy, co sugeruje chwilowe wyciszenie sytuacji. Takt 27 to przerywnik. W wykonaniu należy zwrócić uwagę na komunikację wzrokową i mimiczną oraz ekspresję zdarzeń psychicznych. To moment teatralny – śpiewaczka powinna wykorzystać pauzę na reakcję sceniczną, co nada naturalności całej sytuacji. Cherubino w nałożonym na głowę kapeluszu jest bardzo zabawny. Zuzanna w tym czasie patrzy na Hrabinę. Obie muszą więc spojrzeć na siebie z lekkim, ukradkowym uśmiechem. Ten niemy dialog między postaciami wzmacnia humor sytuacyjny i pomaga widzowi dostrzec subtelny dynamikę ich relacji. Podczas śpiewania taktów 28-36 należy zwrócić uwagę na kontrast w brzmieniu głosu, gdyż Cherubino są utkwione w Hrabinie, jest on niechętny do współpracy z Zuzanną. Podczas śpiewania tekstu „dritissimo” jego ton głosu powinien być łagodniejszy, zaś kiedy zdaje sobie sprawę, że Cherubino nie reaguje, Zuzanna przechodzi na rozkazujący ton i dlatego śpiewa „guardatemi” z *crescendo*, akcentując znacząco sylabę „da”. Czyni tak, aby Cherubino oderwał wzrok od Hrabiny. To kolejny istotny moment dramaturgiczny – crescendo podkreśla wzrastające napięcie, a silne zaakcentowanie sylaby „da” działa jak muzyczny „rozkaz” kierowany do Cherubina. W procesie śpiewania głośność powinna posiadać kontrastowość, w tym celu śpiewaczka musi zwiększyć napięcie mięśni talii i brzucha, zwiększyć kontrolę

przepony, aby wzmocnić oddech, na podstawie którego można wydobyć odpowiednio silny głos. Z technicznego punktu widzenia kluczowe jest utrzymanie stabilnej linii oddechowej, aby nie stracić kontroli nad frazowaniem podczas nagłych zmian dynamicznych.

(patrz Partytura 1.3)

Partytura 1.3

W pierwszej frazie po zmianie tonacji należy, koniecznie zwrócić uwagę na wysokość dźwięku $\#c^2$. Jest to istotny moment w budowie frazy – $\#c^2$ pojawia się jako punkt napięcia harmonicznego, który musi być precyzyjnie intonowany, aby zachować spójność modulacji. Faktura akompaniamentu to następujące po sobie szesnastki, co sprawia, że cała melodia jest bardzo płynna, a tekst jest ściśle z nią związany, odzwierciedlając żywiołowy charakter

Zuzanny. Mozart stosuje szybkie wartości rytmiczne, by oddać jej energię i podkreślić jej ruchliwość – muzyka i dramaturgia są tu ze sobą idealnie zintegrowane. W takcie 62 w fakturze akompaniamentu pojawia się oryginalne c^2 , a tonacja zmienia się z D-dur z powrotem na G-dur. To moment powrotu do tonacji podstawowej, co sugeruje stabilizację i zamknięcie danej sekcji – zarówno w aspekcie muzycznym, jak i dramaturgicznym. Zuzanna ubrała już Cherubina i w tym momencie ekspresja i ton śpiewaczki powinny przekazywać zadowolenie z siebie. To jeden z momentów, w których Zuzanna przyjmuje bardziej żartobliwy ton – w muzyce wyczuwalna jest satysfakcja, co można podkreślić lekko rozświetloną barwą głosu oraz swobodniejszym frazowaniem. Jednocześnie porozumiewa się wzrokowo z Hrabinią i nakłania Cherubina do pokazania efektu jej pracy. Element gry scenicznej jest tu kluczowy – śpiewaczka powinna wykorzystać krótkie pauzy w linii melodycznej, by nawiązać kontakt z Hrabinią i przekazać subtelne, humorystyczne porozumienie. (patrz. Partytura 1.4)



Partytura 1.4

W części C (t. 81-118) po tym, jak Zuzanna przebrała Cherubina w kobiecy strój, Hrabina spogląda na Cherubino ze zdziwieniem. To moment kulminacyjny całej sceny – transformacja Cherubina została ukończona, a bohater i jego otoczenie zaczynają oceniać efekt metamorfozy. Spojrzenia Hrabiny i Zuzanny się spotykają, okazując rodzaj afirmacji i pochwały dla przebrania Cherubino. Mozart ilustruje ten moment poprzez subtelne zmiany harmoniczne, które chwilowo zawieszają napięcie przed wejściem kolejnej frazy wokalne. W dowcipnie zaaranżowanej grze scenicznej powinniśmy zobaczyć jak Cherubino w myślach uznaje, że jest naprawdę wyjątkowo przystojny i nic dziwnego, że tak wiele kobiet go lubi. Podczas śpiewania tej części śpiewaczka powinna zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po

pierwsze: słowa należy wymawiać z poprawną wymową i wyraźną dykcją, bez pomijania jakichkolwiek głosek, zwłaszcza podwójnych spółgłosek. Mozart precyzyjnie dopasował rytm frazy do naturalnej prozodii języka włoskiego, dlatego konsekwentna artykulacja jest kluczowa dla zachowania spójności muzyczno-tekstowej. Po drugie: oddech i nabieranie powietrza. Na przestrzeni dziewięciu taktów 90-98 nie znajdujemy wcale pauzy, stąd podając tekst należy rozsądnie dzielić frazy, by nie zaburzyć procesu dobierania oddechu. Brak naturalnych miejsc na oddech sprawia, że śpiewaczka musi starannie rozłożyć frazowanie, unikając gwałtownych przerw w linii melodycznej. Śpiewaczka z bardzo silną zdolnością kontroli oddechu może zaczerpnąć powietrza w 94 takcie po ćwierćnucie z sylabą „ra”. Jeśli objętość oddechu jest mała, można dobrać oddech realizując przecinek w 92 takcie. To kluczowe rozwiązanie techniczne – w zależności od kondycji wokalne artystki można dobrać bardziej ekonomiczne lub pełniejsze frazowanie. Po trzecie: kontrast silnej i słabej dynamiki. Jeśli melodia jest wyjątkowo gęsta, ważniejsze jest zwrócenie uwagi na kontrast między silną a słabą dynamiką podczas śpiewania, co może zwiększyć kontrolę oddechu. Różnicowanie dynamiczne nie tylko ułatwia wykonanie frazy, ale także podkreśla teatralność tej sceny, w której Zuzanna ocenia efekt swojej pracy i żartobliwie podkreśla wdzięk Cherubina. Zdanie „che vezzo, che figura” to zdanie z *crescendo*, najsilniejszym dźwiękiem jest tutaj sylaba „gu”. Kulminacja dynamiczna w tym miejscu podkreśla ekspresję frazy – Zuzanna podziwia efekt przemiany Cherubina, ale jednocześnie żartuje z jego własnej próżności. (patrz Partytura 1.5)

The image shows a musical score for measures 91-98. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has two red checkmarks above it, indicating specific notes. The piano part has a 'cresc.' marking in a red box, indicating a crescendo. Dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano) are also present. The lyrics are: - cel - lo, mi - ra - te quan - to è bel - lo, che fur - ba guar - da - tu - ra, che vez - zo, che fi - gu - ra! Se

Partytura 1.5

Od taktu 102 przechodzimy do zakończenia arii. Warto zauważyć, że w fakturze akompaniamentu pojawia się artykulacja staccato, więc należy, zgodnie z regułą wykonawczą w muzyce klasycznej, zastosować tę samą artykulację w partii wokalne, oddając zamierzony przez kompozytora charakter muzyki w tym miejscu. Część triolowa powinna być spójna i płynna. Mozart często wykorzystuje triolowe przebiegi do oddania wrażenia ruchu i swobody – w tym przypadku płynność triol podkreśla bez troski i radosny ton zakończenia. Ciekawy kontrast melodyczny trafnie wyraża zadowolenie Zuzanny z jej planu oraz jej żywy, inteligentny i humorystyczny wizerunek służącej. Naprzemienne zmiany rejestrów i dynamiczne frazowanie sprawiają, że końcowa część arii wymaga dobrej kontroli głosu, aby zachować zarówno lekkość, jak i wyrazistość ekspresji. (patrz Partytura 1.6)

105

il lor per - chè, — han cer - to, cer - to, cer - to il lor per -

110

-chè, han cer - to, cer - to il lor per - chè, han cer - to, cer - to il lor per -

Partytura 1.6

Podsumowując, w całej arii melodia i faktura akompaniamentu są elastyczne, dominują krótkie frazy, a tekst i melodia doskonale łączą się, aby dokładnie wydobyć sens utworu. Mozart z niezwykłą precyzją dostosowuje rytm fraz wokalnych do naturalnej prozodii języka włoskiego, co sprawia, że tekst śpiewany wydaje się niemal rozmową w muzycznej formie.

Elementy takie jak: rytm, dynamika i barwa podczas wykonania nadają kolor językowi libretta, a kolor ten jest odbijany z powrotem do wykonawcy, umożliwiając śpiewaczce dokładne wykreowanie wizerunku Zuzanny. Różnorodność artykulacji i bogactwo zmian dynamicznych sprawiają, że aria ta wymaga dużej elastyczności wokalne oraz umiejętności interpretacyjnych, by uchwycić zarówno jej humor, jak i lekkość.

Śpiewając arię Zuzanny „Venite inginocchiatevi”, starałam się przede wszystkim uchwycić ten jej „drażniący” ton i figlarną radość, jaką odczuwała, widząc Cherubina w milczeniu wielbiącego Hrabinę. To właśnie ten kontrast między zabawną ironią a stanowczością Zuzanny czyni tę arię tak wyjątkową – śpiewaczka musi umiejętnie balansować między żartobliwym tonem a lekkim dydaktyzmem postaci. Mocno wierzę, że sama struktura akompaniamentu sugeruje tę emocję i umieszcza ją w centrum całej arii. Ruchliwe pasaże i lekkość rytmiki partii fortepianu podkreślają dynamiczny charakter sceny, jednocześnie wzmacniając wrażenie humorystycznego, ale pełnego wdzięku tańca słowno-muzycznego między bohaterami. Jest jeszcze jeden istotny powód, dla którego ta właśnie interpretacja wydała mi się najbardziej odpowiednia. Chodziło o ukazanie wewnętrznej wolności bohaterki pomimo przynależności do stanu niższego. Humor i figlarność wobec nieporadnych zalotów Cherubina i akceptującej postawy Hrabiny naocznie ukazują niezależność naszej bohaterki i dystans do przypisanej jej roli w strukturze społecznej.

2.1.3.2 Aria Zuzanny „Deh vieni non tardar” z czwartego aktu opery *Le Nozze di Figaro*

Tłumaczenie libretta:

<i>Giunse alfin il momento</i>	W końcu nadszedł ten moment
<i>Che godrò senz'affanno</i>	Że będę cieszyć się bez lęku
<i>In braccio all'idol mio</i>	W ramionach mego idola
<i>Timide cure, uscite dal mio petto,</i>	Nieśmiałe troski z mej piersi,
<i>A turbar non venite il mio diletto!</i>	Nie przychodź zakłócać mej rozkoszy!
<i>Oh, come par che all'amoroso foco</i>	Och, jak to wydaje się miłosnemu ogniovi
<i>L'amenità del loco,</i>	Rozkosz miejsca,
<i>La terra e il ciel risponda,</i>	Ziemia i niebo odpowiadają,
<i>Come la notte i furti miei seconda!</i>	Jak noc odpowiada na moje kradzieże!
<i>Deh, vieni, non tardar, o gioia bella,</i>	Przyjdź, przyjdź, nie zwlekaj, piękna radości
<i>Vieni ove amore per goder t'appella,</i>	Przyjdź tam, gdzie miłość wzywa cię do radości,
<i>Finché non splende in ciel notturna face,</i>	Dopóki twarz nocy nie świeci w niebie,
<i>Finché l'aria é ancor bruna</i>	Dopóki powietrze jest wciąż brązowe
<i>e il mondo tace.</i>	a świat zamilknie.
<i>Qui mormora il ruscel, qui scherza</i>	Tu szemrze strumień, tu szydzi bryza

<i>l'aura</i>	
<i>Che col dolce sussurro il cor ristaura</i>	Który swym słodkim szeptem przywraca serce
<i>Qui ridono i fioretti e l'erba é fresca</i>	Tutaj śmieją się małe kwiaty, trawa i chłód
<i>Ai piaceri d'amor qui tutto adesc.</i>	Do rozkoszy miłości tu wszystko kusi.
<i>Vieni, ben mio, tra queste piante ascese.</i>	Chodź, mój ukochany, wśród tych ukrytych roślin.
<i>Vieni, vieni, ti vo'la fronte incoronar di rose.</i>	Chodź, chodź, ukoronuję twe czoło różami.

Analiza utworu:

Tonacja: C-dur - F-dur

Metrum: 4/4, 6/8

Tempo: *Allegro vivace assai, Andante*

Forma: Recytatyw oraz trzyczęściowa aria (A B C)

	Recytatyw			Aria		
Część				A	B	C
Takty	1-11	12-17	18-24	25-42	44-56	57-74
Tonacj a	C-dur	a-moll	F-dur	F-dur		

(t. 1-24) To część recytatywna składająca się z trzech fraz i obejmująca 24 takty, z dwu- lub taktowym akompaniamentem wpisanym pomiędzy obie pary fraz, pełniącym rolę przejść. Tempo *allegro* podkreśla żywiołowy charakter, podekscytowanie oraz dreszcz emocji bohaterki. W przeciwieństwie do *recitativo secco* powszechnie stosowanego w operach

Mozarta, ten recytatyw nie przyjmuje brzmienia zbliżonego do potocznej mowy, ale raczej demonstruje maksymalną elastyczność melodyczną, z wykorzystaniem wielu nut z kropką, aby nadać frazom zarówno powolność, jak i pośpiech, jednocześnie dając śpiewaczce więcej pola do interpretacji. Śpiewaczka powinna dobrze modulować tonem, jednocześnie zwracając uwagę na zamierzony przez Mozarta kierunek melodii.

Sekcja ta rozgrywa się w nocy, śpiewaczka powinna więc kontrolować dynamikę śpiewu, by oddać intymny i liryczny charakter sytuacji. W taktach 5-7 należy operować delikatniejszym wsparciem oddechowym, operując tonem przypominającym mowę. Tempo słów może być nieco szybsze. W interpretacji scenicznej można wykonać podjęcie do przodu, aby wyrazić podekscytowanie Zuzanny. Przekaz emocjonalny winien wyrażać radość i nieśmiałość młodej dziewczyny w perspektywie długo wyczekiwanego spotkania. Pod względem fonetycznym należy zadbać o prawidłową wymowę podwójnych spółgłosek (vide: „affanno” i „braccio”). Ich precyzyjna wymowa jest kluczowa dla zachowania klarowności tekstu i zgodności z włoską dykcją operową. (patrz Partytura 2.1)

5

End-lich naht sich die Stun-de, da ich dich, o Ge-lieb-ter, bald ganz be-si-tzen wer-de!
Fin-ir il mo-men-to, che go-dro sen-za af-fan-no, in brac-cio all'i-dol mi-o!
 End-lich naht sich die Stun-de, wo ich dich, o Ge-lieb-ter, bald ganz be-si-tzen wer-de!

Partytura 2.1

W taktach 10-15 po powtórzeniu melodii z przerywnika, wprowadzana zostaje nowa linia melodyczna. W tym momencie, w obliczu próby udaremnienia małżeństwa ujawnia się stanowczy i odważny charakter Zuzanny. Ton śpiewu staje się zdecydowany i śmiały. Śpiewaczka powinna zadbać o spójność tekstu i płynność połączeń samogłosek, aby zachować lekkość frazowania, przy jednoczesnej wyraźnej artykulacji. Należy zwrócić szczególną uwagę na wymowę głoski „r”, w słowach „cure” i „turbar”, które powinny być wypowiedziane z jedynie delikatnym wsparciem oddechu. Nie należy wypowiadać ich

z gwałtowną siłą, by nie zaburzyć nastroju całości frazy. Oczywiście należy też zadbać o poprawną artykulację podwójnych spółgłosek w Istotnym szczegółem jest też prawidłowa artykulacja podwójnych spółgłosek w „petto” i „diletto”. (patrz Partytura 2.2)

12

Ängst-li-che Sor-gen, ent - flieht aus mei - nem Bu-sen, stört nicht län - ger die heiß-er-sehn-ten
 Ti - mi - de cu - re, u - sci - te dal mio pet - to, a tur - bar non ve ni - te il mio di-
 Ängst-li-che Sor-gen, ent - flie - het, weicht auf im-mer, stö - ret nicht mehr die Freu-de mei-nen

15

Freu-den!
 let - to!
 Her-zens!

Ach, um mich her scheint al-les hier so
 Oh, co - me par, che all' a - mo - ro - so
 Ha, um mich her scheint al-les mir so

Partytura 2.2

W taktach 17-23, kiedy Zuzanna kontempluje otoczenie, jej serce wypełnia słodczy iczulość. To tęsknota i oczekiwanie młodej dziewczyny na miłosne spełnienie, co znajduje odzwierciedlenie w czystym i klarownym tonie jej śpiewu. Frazy tej części charakteryzują się lekkością i zwinnością. Trudność w modelowaniu tonu tej części recytatywu polega na tym, że występuje wiele dźwięków rozpoczynających się na słabej mierze taktu. Mozart stosuje pauzy i przesunięcia rytmiczne, które wymagają od śpiewaczki precyzyjnej kontroli oddechu i elastycznego frazowania. Ze względu na szybkie tempo, kluczową rolę odgrywa umiejętność swobodnego i płynnego operowania oddechem. Ważnym aspektem wykonawczym jest zachowanie kontrastu dynamicznego, który wpływa na dramaturgię recytatywu. Pod względem fonetycznym należy zadbać o prawidłową wymowę podwójnych spółgłosek (vide: „del loco”, „terra” i „notte”).

Części A (t. 25-42) oraz B (t. 42-56) oraz C (t. 57-74) to już części właściwej arii. Aria ma łagodniejsze tempo niż część recytatywna, ale warto zauważyć, że metrum 6/8 sprawia, że utwór jest bardziej rytmiczny, lekko taneczny. Jest to środek wyrazu, który podkreśla radosny i pełen oczekiwania nastrój Zuzanny w tym momencie. Muzycznie części B i C arii koncentrują się na emocjach bohaterki, ale także odmalowując otaczającą ją przyrodę. Wprowadzone zmiany w strukturze muzycznej oddają jej wewnętrzne rozterki, delikatność i momenty nieśmiałości, tworząc psychologicznie wielowymiarowy portret dwudziestoletniej dziewczyny. Zgodnie z rozwojem fabuły możemy podzielić zmiany emocjonalne Zuzanny na trzy różne etapy: oczekiwanie, radość i beznamiętność.

W taktach 25-31 aria utrzymana jest w tonacji F-dur, a akompaniament prowadzi płynne linie melodyczne, które wspierają śpiew Zuzanny, budując pełen wdzięku, niemal taneczny nastrój. Frazy wokalne często rozpoczynają się na słabych częściach taktu, co nadaje frazom lekkości i naturalnego przepływu. Mozart stosuje punktową rytmikę w melodii, podkreślając psotny i figlarny charakter postaci.

W taktach 32-42 następuje zmiana charakteru emocjonalnego Zuzanny – z początkowej śmiałości i ekscytacji przechodzi ona w bardziej subtelne i refleksyjne emocje, wyrażające delikatność i wewnętrzne oczekiwanie. Harmonicznie pozostajemy w tonacji F-dur, przy czym w takcie pojawia się akord toniczny VI stopnia sugerując chwilowe przejście do tonacji paralelnej, d-moll. Linia wokalna nadal często rozpoczyna się na słabych częściach taktu, co nadaje frazom lekkości i naturalnego przepływu. Struktura akompaniamentu to płynne linie melodyczne, które stopniowo wprowadzają bohaterkę w bardziej liryczny stan. Dynamika przechodzi stopniowo od bardziej wyrazistych fraz do subtelniejszego liryzmu, co podkreśla stopniową zmianę emocji. Frazy wokalne są wydłużone, co wymaga płynnej kontroli oddechu i subtelnego frazowania. W interpretacji scenicznej śpiewaczka może na początku przyjąć bardziej dynamiczną postawę, a wraz z rozwojem frazy lekko spowolnić ruchy, podkreślając subtelne przejście do bardziej refleksyjnej emocji. (patrz Partytura 2.3)

30

O säu-me län-ger nicht, ge-lieb-te See-le, sehn-suchts-voll har-ret
Deh vie-ni, non tar-dar, o gio-ja bel-la! Vie-ni o-vea-mo-re
 O säu-me län-ger nicht, ge-lieb-te See-le, sehn-suchts-voll har-ret

35

dei-ner hier die Freun-din. Noch leuch-tet nicht des Mon-des Sil-ber-fa-ckel,
per go-der t'ap-pel-la, fin-chè non splen-de in ciel not-tur-na fa-ce,
 dei-ner hier die Freun-din. Noch leuch-tet nicht des Mon-des Sil-ber-fa-ckel,

Partytura 2.3

Wydaje się, iż w taktach 42-56 Mozart chciał muzyką odmalować scenię przyrody towarzyszącej arii Zuzanny. Akompaniament jest delikatny i płynny, przypominając szemrzący strumień i lekkie powiewy wiatru. Linia wokalna Zuzanny staje się bardziej śpiewna i miękka, co podkreśla zmianę jej emocji – od wcześniejszego podekscytowania do spokojnego zachwyty. Dynamika jest bardziej subtelna, dlatego śpiewaczka powinna powściągnąć wcześniejszy, pełen napięcia ton i skupić się na delectowaniu się pięknem fraz. Należy śpiewać czystym, słodkim głosem. Podczas interpretacji scenicznej ruchy śpiewaczki mogą być niespieszne i płynne, podkreślając liryczny charakter tej sekcji. W takcie 52 pojawiają się ozdobniki, które powinny być zaśpiewane lekko i płynnie, bez przesadnej ekspresji. Mozart wzbogaca tę sekcję subtelną ornamentacją, podkreślając elastyczność melodii i wzmacniając dramaturgię fragmentu. Zuzanna powinna emanować spokojem i radością, a jej miłość do Figara wyrażona jest także poprzez kontemplację piękna przyrody. (patrz Partytura 2.4)



Partytura 2.4

W sekcji związanej z uczuciem ekscytacji (t. 57-74) wkraczamy w punkt kulminacyjny całego utworu, w którym Zuzanna otwarcie wyraża swoją miłość. Porzucając wcześniejszy ton perswazji i subtelnej gry emocjonalnej, bezpośrednio wyraża swoją miłość do ukochanego i namiętnie nazywa go swoim kochankiem. Trzykrotne powtórzenie „vieni” wzmacnia dramatyczny efekt, stopniowo budując napięcie emocjonalne. Chociaż w zapisie nutowym nie ma wyraźnych oznaczeń diminuendo i crescendo, wykonawczo można zastosować stopniowe narastanie ekspresji, nadając powtórzeniom coraz większą intensywność. W takcie 61 długa realizacja sylaby „vie-” wymaga precyzyjnej kontroli oddechu, by fraza brzmiała płynnie i naturalnie. Nad drugą sylabą słowa „vieni”, w takcie 62 znajduje się fermata, pozwalająca na swobodne kształtowanie dynamiki. Crescendo i diminuendo mogą być interpretacyjnie uzasadnione, lecz nie są ściśle zapisane w nutach. Takie kontrastowe potraktowanie mocnej i słabej dynamiki wzmacniają emocjonalny wyraz frazy, podkreślając intensywną radość i miłosne uniesienie bohaterki. Zuzanna jasnym, pełnym blasku głosem przyzywa ukochanego, wieńcząc emocjonalną podróż tej arii. (patrz Partytura 2.5)

61

komm, — o Trau-ter, daß ich mit Ro - sen krän-ze dein Haupt, —
Vie - - - ni, vie - ni, ti vo' la fron-te in - co - ro - nar
 komm, — o Trau-ter, daß ich mit Ro - sen krän-ze dein Haupt, — mit

Partytura 2.5

Śpiewając arię Zuzanne „Deh vieni non tardar”, inspirowałam się do nagraniem wielu znakomitych śpiewaczek, analizując szczegółowo ich interpretacje. Szczególnie zachwyciło mnie wykonanie tej arii przez Kalthleen Battle, które pozwoliło mi głębiej zrozumieć charakter tej sceny.⁶³ Uświadomiłam sobie, iż interpretacja tej arii wymaga jedwabiście gładkiego i słodkiego tonu, aby w pełni oddać delikatność i czułość młodej dziewczyny. Aby osiągnąć ten efekt, zwłaszcza w przypadku bardziej dojrzałych wykonawczyń, konieczne jest precyzyjne operowanie techniką wokalną – kontrolą oddechu, barwy, wibracji i dynamiki. Tylko wówczas można najpełniej oddać słodycz miłości, którą przepełnione jest serce Zuzanny – uczucie tak gęste i otulające jak otaczająca ją noc.

⁶³ Kalthleen Battle Video: <https://www.youtube.com/watch?v=xlxugLzSWc> 01/02/2025, 10:15am

2.2. Postać Zerliny z opery *Don Giovanni*

2.2.1 Kontekst twórczy

Don Giovanni to opera o znaczeniu etycznym i moralnym, oparta na popularnej hiszpańskiej legendzie, o Don Juanie, która znalazła liczne literackie i teatralne opracowania, m.in. w *El burlador de Sevilla* Tirsa de Moliny. Mozart i Da Ponte wybrali scenariusz Giovanniego Bertatiego *Don Giovanni, o sia Il convitato di pietra*, który Da Ponte poddał wielu modyfikacjom w zakresie fabuły i wizerunku postaci. Poprzez siejącą zamęt postać arystokraty Don Giovanniego i jego nikczemne zachowanie polegające na oszukiwaniu i krzywdzeniu kobiet, zdemaskowane zostaje zdeprawowane środowisko feudalnej arystokracji. Jednocześnie Don Giovanni, choć przedstawiony jako uwodziciel i oszust, jest postacią o dużej charyzmie i niejednoznacznej moralności, co sprawia, że nie jest jedynie jednoznacznym antagonistą. Opera Mozarta, łącząca elementy *opery buffa* i *opery seria*, przekracza ramy gatunkowe, czyniąc Don Giovanniego bohaterem zarówno groteskowym, jak i tragicznym.

Muzyczne podejście Mozarta odgrywa kluczową rolę w tej operze, ponieważ wykorzystuje on połączenie *opera buffa* i *opera seria*, z komediowym rozpoczęciem i tragicznym zakończeniem. To niezwykle połączenie sprawia, że Don Giovanni wymyka się jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej, stając się tzw. *dramma giocoso*, czyli operą, która łączy elementy liryczne, komiczne i dramatyczne w jedną spójną całość. Wprowadzona przez Glucka reforma operowa na przełomie epok baroku i klasycyzmu dążyła do ścisłej integracji muzyki i dramatu, eliminując nadmiernie ozdobne i wirtuozowskie partie wokalne na rzecz ekspresji podporządkowanej treści dramatycznej. Mozart, choć pozostawał wierny swojej melodycznej inwencji, w *Don Giovannim* czerpie z tych zasad, zwłaszcza w sposobie budowania napięcia dramatycznego, psychologicznej charakterystyce postaci oraz organicznym powiązaniu arii, ansambli i recytatywów z rozwojem akcji. Uwertura jest tego doskonałym przykładem – zamiast pełnić funkcję czysto wstępną, antycypuje tragiczne

zakończenie opery, wprowadzając mroczny, majestatyczny temat, który powróci w finale w scenie konfrontacji Don Giovanniego z Komandorem. Wzmocnił też psychologiczny portret postaci, wykorzystał dramaturgię partii zbiorowych oraz mocniej zarysował konflikt, uzyskując realistyczny, złożony i przemyślany portret postaci. Ze względu na dobór tragicznej tematyki, opera *Don Giovanni jest* pełna ostrych konfliktów. Kontrasty emocjonalne odgrywają istotną rolę – komiczne sceny z udziałem Leporella przeplatają się z głębokimi dramatami, takimi jak aria Donny Anny „Or sai chi l'onore” czy scena konfrontacji Don Giovanniego z Komandorem. Tworząc na tej podstawie, Mozart nie pokazuje jednak nadmiernego bólu i smutku, ale stara się, aby ból był odczuwany w bogatej emocjonalnej atmosferze, jakby zanurzając widza w bólu i poczuciu nieuchronności bohatera.

2.2.2 Kształtowanie muzycznego wizerunku Zerliny

Wiejska dziewczyna, Zerlina, należy do „trzeciego stanu” hiszpańskiego społeczeństwa, dlatego progresja melodyczna jest zasadniczo energiczna, z dużą dynamiką, co wyraża prostotę, naturalność i piękno tej postaci. Oczywiście Mozart konstruuje jej postać w sposób niezwykle spójny, nie ograniczając jej charakterystyki wyłącznie do arii, lecz także do interakcji z innymi bohaterami, które ujawniają jej emocjonalną ewolucję. Z powodów oczywistych wyjaśnionych już przy analizie arii Zuzanny niniejsza dysertacja ogranicza się do analizy dwóch arii Zerliny. Wydaje się, iż szczególnie trzy aspekty osobowości są warte zauważenia i podkreślenia dla pełnego zrozumienia tej postaci i zauważenia sposobu w jaki Mozart kreuje jej muzyczny wizerunek.

Prostota i próżność Zerliny: Zerlina i jej narzeczony, Masetto, ogłaszają swoje zaręczyny mieszkańcom wioski, gdy Don Giovanni i jego sługa akurat przechodzą obok. Don Giovanni, dostrzegając młodą i piękną Zerlinę, natychmiast koncentruje na niej swoją uwagę i rozpoczyna subtelną grę manipulacyjną. Nie okazuje od razu swoich intencji, lecz stopniowo osacza Zerlinę swoim urokiem, dystansując ją od Masetta i obiecując jej życie pełne luksusu. Jego słowa są kuszące, ale nieformalne – nie używa otwartej perswazji, lecz zwodniczej

delikatności, co sprawia, że Zerlina zaczyna się wahać. Punktem kulminacyjnym tej sceny jest duet „Là ci darem la mano”, który doskonale oddaje napięcie między pożądaniem, władzą a niepewnością. Kompozytor Mozart, aby wyraźniej przedstawić przemianę postaci Zerliny, stopniowo rozwija jej linie melodyczne – początkowo jej frazy są krótkie, niepewne, powtarzające fragmenty melodii Don Giovanniego, ale stopniowo stają się bardziej rozciągnięte i płynne, co symbolizuje jej rosnącą uległość. W końcowej części duetu Zerlina przechodzi do unisonu z Don Giovannim, co muzycznie ilustruje jej podporządkowanie się jego wpływowi. W ten sposób Mozart nie tylko tworzy piękną scenę uwodzenia, ale także subtelnie oddaje psychologiczną dynamikę – Don Giovanni nie zdobywa Zerliny siłą, lecz poprzez złożoną grę słów i dźwięków, której dziewczyna ulega, nie zdając sobie do końca sprawy z zagrożenia. Muzyka jest wykorzystywana do uduchotworzonego opisu psychologicznych działań Don Giovanniego i Zerliny oraz ich wewnętrznego konfliktu, ożywiając muzyczny obraz Zerliny jako naiwnej, ale jednocześnie podatnej na iluzję lepszego życia.

Skrucha a urok Zerliny: w akcie II, scenie 4, kłamstwa Don Giovanniego zostają ujawnione przez Donnę Elwirę, Zerliny uświadamia sobie, że została oszukana. Widząc wzburzonego Masetto, postanawia załagodzić sytuację – nie poprzez dramatyczne przeprosiny, lecz poprzez subtelny wdziękiem, opartą na strategii poddania się i perswazyjnej kokieterii. W ferworze chwili śpiewa arię „Batti, batti o bel Masetto” której łagodne, niemal kołysankowe *andante* nie wyraża rozpaczy, lecz próbuje rozbroić gniew Masetta poprzez swoją delikatność i muzyczną powtarzalność. Melodia muzyki jest zwarta, ale równomierna, pełna prostych, symetrycznych fraz, które nadają jej niemal hipnotyczny charakter. Dynamika i harmonie subtelnie zmieniają się w sposób kontrolowany, nie naruszając kojącego tonu arii, co czyni ją muzycznym odpowiednikiem zalotnej perswazji. W drugiej części Mozart wprowadza walcowy rytm, który nie tylko sugeruje radosne pogodzenie, ale wręcz wciąga Masetta w wyidealizowaną wizję ich wspólnej przyszłości, przez co gniew staje się coraz trudniejszy do podtrzymania. W ten sposób aria nie jest jedynie prośbą o przebaczenie – to przykład subtelnej manipulacji emocjonalnej, w której muzyka,

tekst i sposób prowadzenia frazy wzajemnie się uzupełniają, budując napięcie między rzeczywistą skrucą a wyrachowaną strategią Zerliny.

Delikatność i łagodność Zerliny: w akcie II, scenie 1, oburzony Masetto zbiera kilku wieśniaków, aby wyrównać rachunki z Don Giovanniego, ale niespodziewanie zostaje zwiedziony przez Don Giovanniego, który udaje swojego własnego sługę. Zmyślnie kieruje tłum w niewłaściwym kierunku, zostawiając Masetta samego i bezbronnie odsłoniętego. Wykorzystując ten moment, Don Giovanni bezlitośnie go upokarza – nie tylko stosując przemoc fizyczną, ale także szydząc z jego niemocy. Zerlina przybiega i ze złamanym sercem widzi Masetta leżącego na ziemi w bólu. Zamiast jednak dramatycznie wyrażać rozpacz, stosuje inną strategię – niepokój i ból zamienia w czułość, próbując rozbzić Masetta delikatnością. Aria „Vedrai, carino” jest następnie śpiewana z miłością i subtelnym wdziękiem, co sprawia, że jej funkcja jest dwójaka – jest to zarówno gest ukojenia, jak i perswazyjna próba odwrócenia jego uwagi od gniewu. Ton arii jest powolny i szeptany, cały utwór utrzymany jest w miękkiej, niemal kołysankowej ekspresji, gdzie frazy płyną łagodnie, unikając gwałtownych napięć harmoniczych. Lekkie modulacje i ornamentacja nie są jedynie ozdobnikami – pełnią one kluczową funkcję dramaturgiczną, oddając subtelne niuanse emocji Zerliny, od czulej troski po coraz silniejszą, niemal hipnotyczną perswazję. W końcu pojawia się nagłe, szczere i dosadne wyrażenie prawdziwej, intensywnej miłości do Masetta. Ostatnie frazy arii rozwijają się w szerokie łuki melodyczne, a subtelne crescendo sprawia, że miłosna perswazja Zerliny nabiera mocy – to nie jest już jedynie gest pocieszenia, lecz stanowcza afirmacja jej uczucia i emocjonalnej przewagi nad Masettem. Aż do tej sceny Zerlina jest pełna sprzecznych cech: piękna i prosta, figlarna i żywa, dobroduszna i odważna, a zarazem naiwna i skłonna do ulegania iluzjom. Jednak „Vedrai, carino” to moment przełomowy – tutaj nie ma już miejsca na dziecinną kokieterię czy naiwność. Aria ta staje się muzycznym znakiem przejścia postaci Zerliny od niewinności do dojrzałości, w którym subtelność i łagodność okazują się potężniejszą siłą niż gniew i zemsta.

2.2.3 Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Zerliny

2.2.3.1 Aria Zerliny „Batti, batti o bel Masetto” z pierwszego aktu opery *Don Giovanni*

Tłumaczenie słów :

<i>Batti, batti, o bel Masetto,</i>	Bij mnie, bij, mój Masetto,
<i>la tua povera Zerlina</i>	twoją biedną Zerlinę
<i>starò qui come agnellina</i>	Jestem tu jak mała owieczka
<i>le tue bòtte ad aspettar</i>	i będę czekać na tve razy.
<i>Lascero straziarmi il crine</i>	pozwołę ci targać moje włosy,
<i>lascero cavarmi gli occhi</i>	pozwołę ci wydrzeć mi oczy,
<i>e le tue care manine</i>	a potem z radością będę całować
<i>lieta poi saprò baciare</i>	twoje cudownie słodkie dłonie.
<i>Ah, lo vedo, non hai core!</i>	Ach, widzę, że nie masz serca!
<i>Pace, pace, o vita mia!</i>	Uspokój się, uspokój moje życie!
<i>In contento ed allegria</i>	Pogódźmy się, moja prawdziwa miłości.
<i>notte e dì vogliam passar.</i>	w szczęściu i radości spędzajmy dni i noce,

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 1787 rok

Tonacja: F-dur

Metrum: 2/4, 6/8

Tempo: *Andante grazioso, Allegro*

Forma: A B

Część	A	B
Takt	1-60	61-99
Tonacja	F-dur	F-dur

Część A (t. 1-60) jest utrzymana w metrum 2/4, *Andante grazioso*. W taktach 1-16 śpiewaczka może wyrazić uczucia smutku i pokrzywdzenia. W fizycznej ekspresji ręce mogą być wyciągnięte przed siebie, a całe ciało delikatnie kołysane wraz z melodią, ukazując postny i uroczy wizerunek dziewczyny, której zdarzyło się popełnić błąd. Oczywiście ekspresja ciała każdorazowo będzie wypadkową wizji reżysera, choreografa i potencjału kreacyjnego śpiewaczki. Wykonawczo należy w pierwszym rzędzie zadbać o utrzymanie zadanego tempa oraz dobór tonu oddającego delikatną niepewność. Nie powinno się nabierać zbyt dużo powietrza, trzeba natomiast zadbać o wysoką pozycję emisji dźwięku dla oddania sugerowanej delikatności i słodczy wyrazowej. Wymowa samogłoski „a” w słowie „batti” nie powinna ulegać skróceniu z powodu poprawnej artykulacji podwójnego „tt”. Powtarzające się części libretta powinny być podkreślone zróżnicowaną ekspresją, a głośność stopniowo zwiększana. Wiarygodna interpretacja powinna wyrażać szczere pragnienie uzyskania przebaczenia. (patrz Partytura 3.1)

Andante grazioso Mozart

Schmä-le, to-be, lie-ber Jun-ge, wie ein Lamm will ich's er-tra-gen, fromm, er-
Bat-ti, bat-ti, o bel Ma-set-to, la tua po-ve-ra Zer-li-na, sta-rò

Str. *p*

6

ge-ben, oh-ne Kla-gen, oh-ne je-den Wi-der-stand, schmä-le,
qui cò-me-a-gnel-li-na, le tue bot-tead a-spet-tar, bat-ti,

Bla.s.

Partytura 3.1

W taktach 19-34 Mozart kunsztownie operuje dysonansami, subtelnie intensyfikując dramaturgię wypowiedzi. Przejście z F-dur do C-dur wprowadza chwilową destabilizację tonalną, odzwierciedlając emocjonalne rozchwianie Zerliny w obliczu obojętności Masetto. Gdy dostrzega brak reakcji ze strony ukochanego, jej wyraz twarzy przybiera ton żalosej rezygnacji, śpiewając z przesadną egzaltacją: „Lascierò straziarmi il crine lascierò cavarmi gli occhi”. Ten teatralny zwrot doskonale wpisuje się w charakter mozartowskiej *opery buffa*, gdzie dramat miesza się z komizmem, a przesadna ekspresja podkreśla nie tyle autentyczne cierpienie, ile próbę wpłynięcia na emocje rozmówcy. Zerlina zdaje sobie sprawę, że Masetto nigdy nie posunąłby się do przemocy, jednak świadomie przyjmuje rolę pokutnicy, by zyskać jego litość i przebaczenie. Pod względem technicznym fragment ten stanowi wyzwanie dla śpiewaczki. Połączenie wzoru rytmicznego opierającego się na czterech szesnastkach z intensywnie skoncentrowanym tekstem sprawia, że precyzyjna artykulacja staje się kluczowym elementem wykonania. Konieczne jest tutaj dokładne wyartykułowanie każdej samogłoski. W zbitce „mi il” występuje dwukrotnie samogłoska „i”, drugie „i” musi być zaśpiewane nieco mocniej. Szczególną uwagę należy poświęcić również na prawidłowe brzmienie spółgłoski bocznej „gli” w „gli occhi”, a także na krótkie, wyraziste „przytrzymanie” wymowy podwójnej spółgłoski „cc”. Dodatkową trudność stanowi

odpowiednie wydobyć wszystkich spółgłosek języczkowych „r”, które w stylu mozartowskim powinny być artykułowane z finezyjną lekkością, unikając nadmiernej twardości. Osiągnięcie klarowności dykcji wymaga zatem wielokrotnych ćwiczeń, łączących precyzyjną kontrolę oddechu i elastyczność aparatu mowy. (patrz Partytura 3.2)

The image displays a musical score for a vocal and piano ensemble, labeled 'Partytura 3.2'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 19-22) features a vocal line with lyrics in German: 'Je-de Strafe will ich dul-den,' and Italian: 'La-scie-rò straziar-mi il cri-ne,'. The piano accompaniment includes strings ('Str.') and woodwinds ('Bläs.'). The second system (measures 23-26) continues the vocal line with German lyrics: 'schelten kannst du mich und schlagen, Dank da-für will ich dir sa-gen und noch' and Italian lyrics: 'la-scie-rò ca-var-mi gli oc-chi, e-le-ca-re tue ma-ni-ne lie-ta-'. The piano part continues with string accompaniment ('Str.').

Partytura 3.2

Masetto wciąż jeszcze nie ochłonął po wcześniejszych wydarzeniach, a Zerlina, niespokojna i zatroskana, szuka sposobu na rozładowanie gniewu narzeczonego. W czasie krótkiej przerwy w partii wokalne (t. 36-38), podczas której orkiestra kontynuuje narrację muzyczną, śpiewaczka może gestem – na przykład chwytając się za spódnice – wyrazić swoją bezradność i determinację. Dramaturgicznie podkreśla to jej próbę przekonania Masetta, że zrobiła wszystko, co w jej mocy, by naprawić sytuację. W kulminacyjnym momencie tej frazy (t. 39-49) Zerlina powraca do głównego tematu arii, ponownie błagając Masetta o przebaczenie. Powtórzenie melodii z pierwszej części podkreśla jej rozpaczliwą prośbę, tym razem z jeszcze większym naciskiem na emocjonalne zaangażowanie. Wykonawczo istotne jest, by fraza *saprò baciàr* została zaśpiewana z lekkością i elastycznością, co sugeruje delikatność i czułość Zerliny wobec ukochanego. W taktach 53-60 Masetto wreszcie zdaje się odrobinę poruszony staraniami Zerliny. To właśnie tutaj następuje zwrot w fabule

i emocjach postaci. Zerlina śpiewa: „Ah lo vedo, non hai core”, zmienia taktykę i zaczyna obwiniać Masetto za ignorowanie jej. Chce wzbudzić w nim opiekuńcze uczucia. W taktach 58-59 Mozart zastosował cztery kolejne synkopy, które subtelnie akcentują rosnące napięcie emocjonalne. Wykonawczo wymaga to precyzyjnego wyważenia frazowania – należy unikać przesadnej artykulacji, dbając o płynność linii melodycznej. Pod względem inscenizacyjnym, Zerlina może w tym momencie wziąć Masetta za rękę i spojrzeć na niego z wyrazem skrzywdzonej dziewczyny, której zależy na pojednaniu. Takty te zapowiadają rozwój wypadków – emocjonalna rozterka Masetto stopniowo ustępuje, a jego gniew słabnie, przygotowując grunt pod pogodzenie się pary. (patrz Partytura 3.3)

52

stand. tar. Ja, ich seh es, Ah lo ve - do, tr tr tr tr

55

kannst nicht zür-nen, ja, ja, nicht non hai co - re, ah non hai tr tr tr tr

58

zür - nen, kannst nicht zür - nen, kannst nicht zür - nen. co - re, ah lo ve - do non hai co - re. cresc. f

Partytura 3.3

W części B (t. 61-99) metrum zmienia się na 6/8, co nadaje muzyce bardziej taneczny, płynny charakter w porównaniu do części A. Wykorzystanie tego metrum w połączeniu

z łagodnie falującą linią melodyczną oraz akompaniamentem sugerującym taneczny charakter walca podkreśla atmosferę lekkości i radości. Zerlina, wyrażając swoje pragnienie harmonii i szczęścia, śpiewa z większą swobodą, a zmiana stylu muzycznego symbolizuje jej optymizm i nadzieję na pojednanie z Masettem. Podczas śpiewania tej frazy śpiewaczka może delikatnie kołysać się zgodnie z rytmem 6/8, podkreślając w ten sposób czułość i wdzięk Zerliny. Możliwa interpretacja sceniczna obejmuje gesty rąk ułożonych przed klatką piersiową w modlitewnym geście, co dodatkowo wzmacnia wrażenie pokory i prośby o wybaczenie. Mimika również odgrywa istotną rolę – promienny uśmiech i subtelne uniesienie mięśni twarzy wspierają zarówno przekaz emocjonalny, jak i stabilność wokálną, szczególnie podczas wydobywania wysokich dźwięków. Punkt kulminacyjny utworu zaczyna się w takcie 70, jednak to takty 72 i 75 stanowią momenty najwyższej ozdobności w partii Zerliny. Mozart wprowadza w tych miejscach charakterystyczne fioritury w opadającej progresji, które nadają śpiewowi lekkość i wirtuozerię. Te ornamentalne pasaże, złożone z ciągłych szesnastek, wymagają od śpiewaczki wyjątkowej elastyczności wokalnej i płynnej artykulacji, aby frazy zachowały swoją naturalną lekkość, bez nadmiernej forsowności. Pod względem wykonawczym kluczowe jest precyzyjne rozplanowanie oddechu, szczególnie przed frazami ozdobnymi, które muszą być zaśpiewane w jednym łuku dźwiękowym, bez słyszalnych przerw. Odpowiednie różnicowanie dynamiki w obrębie fioritur pomaga uniknąć monotonii i sprawia, że ornamenty nie tracą swojej ekspresji. Wysoka precyzja w artykulacji dźwięków i sylab pozwala zachować klarowność fraz, a umiejętne prowadzenie linii wokalnej podkreśla ich zwiewność i ekspresję emocjonalną. (patrz Partytura 3.4)

68

Tag,
sar,

uns_ in Won - ne Tag_ für
not - te e di_ vo - gliam pas -

vi.



Partytura 3.4

Masetto w końcu ulega i spogląda z radością na swoją narzeczoną. W taktach 86 i 89, we frazie „si, si, si...”, Mozart podkreśla emocjonalne uniesienie bohaterki poprzez powtarzające się, krótkie i energiczne sylaby, które powinny być artykułowane z klarowną, sprężystą wymową. Wykonawczo istotne jest elastyczne wykorzystanie mięśni oddechowych, szczególnie dolnych partii przepony, aby zapewnić dźwięczność i odpowiednią projekcję tych powtórzeń. „Si” powinno być dynamicznie wyważone – mocne, lecz nie szorstkie, zachowując lekkość i naturalność wypowiedzi. Ten fragment symbolizuje radość i niecierpliwość Masetto, który całkowicie porzuca wcześniejsze wahania, a scena kończy się pełnym harmonii i szczęścia obrazem kochanków. (patrz Partytura 3.5)

Partytura 3.5

Aria Zerliny „Batti, batti, o bel Masetto” to wyjątkowy przykład operowej gry emocji, w której Mozart zręcznie balansuje między zalotnością, błaganiem a figlarnym wdziękiem. Kompozytor kreuje lekką, niemal hipnotyzującą atmosferę, opartą na klarownych rytmach, naturalnej melodyjności i subtelnych niuansach harmonicznym. Zmieniająca się intensywność akompaniamentu podkreśla dramaturgię arii, czyniąc ją zarówno wyzwaniem wokalnym, jak i scenicznym. Dzięki tej wielowymiarowości aria Zerliny zachowuje swoją świeżość i efektywność, sprawiając, że pozostaje jednym z najbardziej rozpoznawalnych momentów w *Don Giovannim*.

Opracowując własną koncepcję wykonania arii „Batti, batti, o bel Masetto”, dążyłam do znalezienia równowagi między ekspresją wokalną a dramaturgią postaci. Choć aria ta wyróżnia się klarowną linią melodyczną, wymaga także subtelnych zmian barwy głosu i świadomego kształtowania frazy, aby w pełni oddać emocjonalne niuansy postaci. Moim celem było wykreowanie Zerliny, która będzie słodka i urzekająca, ale jednocześnie pozbawiona przesadnej kokieterii, zachowując autentyczność i dramaturgiczną głębię. Wszakże przed przystąpieniem do opracowania autorskiej koncepcji wykonawczej zapoznałam się z nagraniem tej arii przez Nadine Sierra,⁶⁴ która dostarczyła mi cennych wskazówek interpretacyjnych. Nadine Sierra, jako gwiazda operowa XXI wieku aktywna na międzynarodowej scenie, zajmuje ważne miejsce we współczesnym systemie estetycznym światowej sceny muzycznej dzięki swojej wyjątkowej technice wokalne i unikalnej ekspresji artystycznej. W operze *Don Giovanni* Mozarta kreuje postać Zerliny, ukazując nie tylko jej dziewczęcą niewinność, ale także nadając jej bogatsze warstwy osobowości, co czyni tę postać bardziej realistyczną i pełną dramatyzmu. Stworzyła zatem postać w wymiarze na którym mi zależało.

Dysponując jasnym, czystym i płynnym głosem, Sierra posiada naturalne predyspozycje do interpretacji Zerliny. Jej technika wokalna pozwala na subtelne zmiany barwy głosu, dzięki którym z wyjątkową precyzją oddaje psychologiczne niuansy postaci – od lęku i wahania, przez kokieterię, aż po czule uspokajanie Masetta. Jej perfekcyjna włoska dykcja,

⁶⁴ Nadine Sierra video: <https://www.youtube.com/watch?v=tgRRD9Sabkk> 22/02/2025, 07:40pm.

umiejętność czytelnej artykulacji w szybkich fragmentach, a także zachowanie płynności linii melodycznej wzmacniają siłę wyrazu i sugestywność kreacji Zerliny. W swojej interpretacji Zerliny Sierra pozostaje wierna klasycznemu stylowi wykonawczemu muzyki Mozarta, jednocześnie wprowadzając elementy współczesnej lirycznej ekspresji, które nadają jej kreacji większą przystępność i indywidualny charakter. Ta równowaga nie tylko wzbogaca postać o dodatkowe walory interpretacyjne, ale także świadczy o głębokim zrozumieniu i wyjątkowym ujęciu twórczości Mozarta.

Inspirując się wykonaniem Sierry, skupiłam się na kontroli barwy głosu, świadomym wsparciu oddechowym, precyzyjnej artykulacji, wyrazie emocjonalnym oraz równowadze stylistycznej. Moim celem było połączenie jej atutów wykonawczych z własnymi możliwościami głosowymi, dostosowując je do mojej indywidualnej techniki wokalne. Zerlina to postać pełna życia, jednak nadmierna ekspresja kokieterii mogłaby sprawić, że muzyka straciłaby swoją elegancję i naturalność. Dlatego w mojej interpretacji dążyłam do znalezienia równowagi między lekkością a ciepłem, aby nadać postaci bardziej autentyczny urok. Dążąc do subtelnych zmian barwy głosu, precyzyjnego zarządzania oddechem i wielowarstwowej ekspresji dramatycznej, starałam się nadać Zerlinie autentyczność i emocjonalną głębię. Mam nadzieję, że moja interpretacja pozostaje wierna duchowi Mozarta, a jednocześnie wnosi element indywidualnej ekspresji, pozwalając na nowe, osobiste spojrzenie na tę wyjątkową postać sceniczną.

2.2.3.2 Aria Zeliny „Vedrai, carino” z drugiego aktu opery *Don Giovanni*

Tłumaczenie słów:

<i>Vedrai, carino, se sei buonino,</i>	Spójrz Kochanie,
<i>Che bel rimedio ti voglio dar!</i>	jakie cudowne lekarstwo chcę ci dać!
<i>È naturale, non dà disgusto,</i>	Jest naturalne... nie ma złego smaku,
<i>e lo speziale, non lo sa far, no</i>	i żaden aptekarz nie wie, jak je sporządzić, o nie
<i>È un certo balsamo</i>	to pewien balsam
<i>che porto addosso,</i>	który noszę przy sobie
<i>dare tel posso, se il vuoi provar.</i>	Mogę ci go dać, jeśli chcesz spróbować.
<i>Saper vorresti dove mi sta?</i>	Chcesz wiedzieć, gdzie go mam?
<i>Sentilo battere, toccami qua!</i>	Poczuj bicie, dotknij mnie tutaj!

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 1787 r.

Tonacja: C-dur

Metrum: 3/8

Tempo: *Andante*

Forma: A B

Część	A					B		
	preludium	a	b	a1	b1	c	d	coda
Takt	1-8	9-16	17-33	34-41	42-52	53-75	76-85	86-104
Tonacja	C-dur							

Część A (t. 1-52) charakteryzuje się płynną, falującą linią melodyczną, podkreślającą czuły i kojący charakter wypowiedzi Zerliny. Melodia preludium (t. 1-8) zostaje powtórzona w partii wokalne (t. 9-16), wzmacniając spójność formalną arii. W kolejnych frazach (t. 17-33) pojawiają się większe skoki interwałowe, przednutki i tryle, nadające śpiewowi większą lekkość i subtelną wirtuozerię. Wzór rytmiczny oparty na nutach z kropką nadaje oryginalnemu metrum 3/8 unikalny rytm. Melodia tematyczna zdominowana jest przez homofoniczne powtórzenia i progresje w dół, które dają efekt emfazy i nadają ton językowi. Partia akompaniamentu fortepianowego wzmacnia melodię, rytm jest zsynchronizowany z melodią, a podstawowa ciągłość basu umacnia tonację C-dur. Tego typu technika kompozytorska pozwala na stworzenie żywego obrazu łagodnej i życzliwej natury Zerliny, dodając jednocześnie element żywiołowości i figlarności.

Podczas wykonania tej części śpiewaczka powinna przyjąć postawę pełną troski i czułości, z subtelną nutą smutku i miłości w oczach. Zerlinie zależy na uspokojeniu Masetta,

dlatego fraza „cudowny specyfik” powinna być śpiewana niemal szeptem, z miękką emisją i płynnym legato. Przednutki muszą być wyraźne i klarowne, z odpowiednim naciskiem na nuty z kropką w każdym takcie, by zachować kołyszący charakter frazy. Kluczowe jest też zróżnicowanie dynamiki i frazowanie, które odda kontrast pomiędzy czułością Zerliny a jej kokieterijną figlarnością. (patrz Partytura 4.1)

1 Andante
mesza voce

7
tr
p

13
tr
tr
tr

Ve-drai, ca-ri-no, se sei buo-ni-no,
Ich weiss ein Mit- tel, das dir, mein Schätz- chen,

che bel ri-me-dio ti vo-glio dar.
wenn du fein fromm-bist, Hei-lung ver-schafft.

Partytura 4.1

Fraza „Non lo sa far, no” (t. 27-33) to trzykrotne powtórzenie zarówno melodii, jak i tekstu, jednak każde wykonanie powinno różnić się dynamiką i emocjonalnym wyrazem. Pierwsze powtórzenie powinno być czyste i wyraźne, z naturalnym zakończeniem frazy. Drugie wykonanie jest łagodniejsze, a linia melodyczna bardziej płynna. Trzecie powtórzenie powinno zawierać najpełniejszy ładunek emocjonalny, podkreślający zalotność i przekorność Zerliny. Mozart zastosował w takcie 28 skok kwinty z g^1 do d^2 , który jeszcze bardziej wzmacnia figlarny, niemal teatralny charakter postaci. Wykonawczo wymaga on dbałości

o jedność pozycji wokalne, by dźwięki nie straciły lekkości i swobodnej artykulacji. Cały fragment łączy śpiew z retorycznym przekomarzaniem się, dlatego powinien brzmieć lekko, kokieterystycznie i z nutą humoru. (patrz Partytura 4.2)

The image shows two systems of a musical score. The first system begins at measure 25 and the second at measure 32. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). The vocal line includes lyrics in both Italian and German. In the first system, a red rectangular box highlights a measure in the vocal line, specifically the one containing the lyrics 'far, no, non lo sa' in Italian and 'the-ker kennt sei-ne' in German. The piano accompaniment features various musical notations, including trills ('tr') and tremolos ('trm').

Partytura 4.2

Takty 48-52 zamykają część A, a powtarzające się dźwięki d^2 , e^2 i c^2 nadają melodii słodki, wylewny charakter, podkreślający czułość i subtelną zalotność Zerliny. Fraza kończy się na nieoczywistym akordzie C-dur, który w połączeniu z pytaniem w librecie tworzy efekt zawieszenia i dramaturgicznego oczekiwania. Zakończenie to nie daje jednoznacznej kadencji, dzięki czemu napięcie przenosi się płynnie do dalszej części utworu.

(patrz Partytura 4.3)



Partytura 4.3

W części B (t. 53-104) muzyka nabiera większej płynności i energii, a ruchliwe frazy melodyczne, wzbogacone o szybkie szesnastki, poruszają się w falistych progresjach, podkreślając emocjonalne uniesienie Zerliny. W porównaniu do sekcji A, tempo jest bardziej pobudzone, a rytmika bardziej dynamiczna. W tej części Zerlina przechodzi od uspokajającej czułości do pełnej pasji szczerości – zamiast łagodnych perswazji z części A, tutaj odważnie i otwarcie wyznaje Masetto swą miłość. (t. 53-75) Zerlina uważa, że Masetto tak robi z jej powodu. Dlatego postanawia ukoić jego ból szczerym uczuciem. Rytmika opiera się na naprzemiennych nutach z kropką i szybkich szesnastkach, a progresja melodyczna zawiera liczne duże skoki interwałowe, podkreślające ekscytację bohaterki. W takcie 53 partia akompaniamentu lewej ręki rozpoczyna się w dominancie C, a następnie pojawia się homofoniczne powtórzenie w szesnastkach, co wzmacnia dramatyczne napięcie. Fortepian stopniowo buduje emocje, aż do takcie 56, gdzie następuje subtelne wyciszenie, które kontrastuje z wcześniejszym napięciem. W pierwszym zdaniu libretta, aby przekonać Masetta o swojej miłości, Zerlina chwyta jego dłoń i kładzie ją na swojej piersi. W tym momencie melodia osiąga jeden z najniższych punktów w całej arii, co muzycznie podkreśla intymność i czułość tej sceny. Chwilowe uspokojenie dynamiki i melodyki pozwala na zbudowanie wyrazistego kontrastu z dalszym, bardziej ekspresyjnym fragmentem. Wykonawczo dźwięk powinien być miękki i ciepły, z subtelnym frazowaniem i głębokim, kontrolowanym oddechem, który zapewni stabilność i rezonans w niższym rejestrze. (patrz Partytura 4.4)



Partytura 4.4

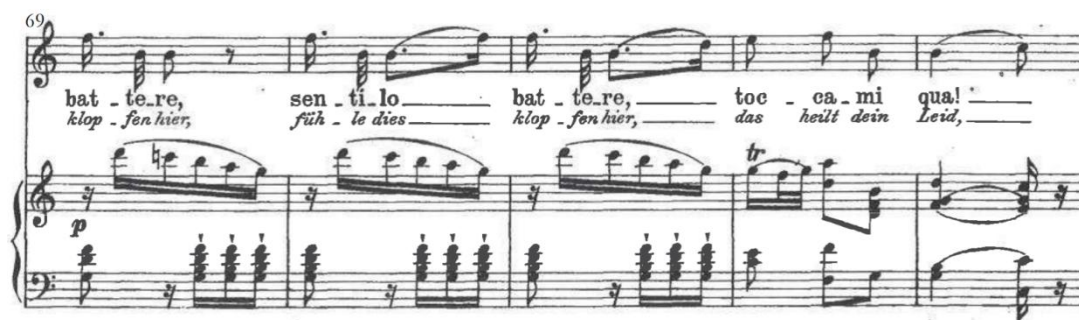
W takcie 61 Zerlina wprowadza nową jakość ekspresji, zaczynając frazę od wyrazistego przeskoku o kwintę, który nadaje jej bardziej dramatyczny charakter. Następujące po nim szesnastki zagęszczają rytmikę, sprawiając, że muzyka staje się bardziej dynamiczna i intensywna. Równocześnie Mozart stosuje kontrast dynamiki, który powinien być wyraźnie zaznaczony w wykonaniu – początkowe wyraziste wejście frazy powinno stopniowo przechodzić w bardziej subtelne zakończenie, co odpowiada zmianie nastroju Zerliny w librettcie. Wykonawczo fraza ta powinna być płynna, ale napięta, z precyzyjną kontrolą otwartego gardła i aktywnego podniebienia miękkiego, co pomoże w uzyskaniu pełniejszego i bardziej przestrzennego dźwięku. (patrz Partytura 4.5)

Partytura 4.5

Dzięki szczerym wyznaniom Zerliny, Masetto zapomina o krzywdzie, jego nastrój rozpodadza się, więc Zerlina staje się bardziej odważna w ujawnianiu swoich uczuć. W takcie 70 muzyka nabiera niespokojnego i intensywnego charakteru – ten sam tekst jest powtarzany trzykrotnie, jednak za każdym razem z inną linią melodyczną, co buduje narastające napięcie. Melodia wznosi się i opada falistym ruchem, a nuty z kropką wprowadzają dodatkową

dynamikę i płynność frazy. Drugie powtórzenie frazy jest bardziej nagłące niż pierwsze, z coraz bogatszym akompaniamentem, który podkreśla emocjonalny wzrost napięcia. Zerlina, ile sił w głosie, wzywa swojego ukochanego, by w nią uwierzył, co wymaga jasnej, ekscytującej barwy głosu, ale jednocześnie kontrolowanego napięcia przepony, aby uniknąć podniesienia głosu i utraty spójności dźwięku. W taktach 73-75 trzykrotne powtórzenie „qua” powinno być wykonane z wyraźnym kontrastem dynamicznym (*f-p*), co nadaje mu prowokacyjny, żartobliwy ton. Każde powtórzenie powinno być poprzedzone oddechem, co naturalnie wpisuje się w retoryczny styl frazy. W takcie 75 pojawiają się dwie fermaty, które tworzą chwilę zawieszenia, przygotowując emocjonalnie na kulminacyjny moment arii.

(patrz Partytura 4.6)



Partytura 4.6

Takty 76–85 stanowi punkt kulminacyjny utworu. Ta fraza melodyczna rozpoczyna się szesnastki, a progresja sekundy małej wzmacnia rozedrgany i niespokojny nastrój bohaterki, po czym następuje pojawienie się nut z kropką, które stopniowo łagodzą tempo. w miarę rozwoju muzyki pojawia się coraz więcej powtórzeń, rozwijających strukturę, rozwoju muzyki, które kończą się na dominancie C w progresji, która w pełni ilustruje emocje bohaterki związane z przebaczeniem i wykrzyknieniami. Modelowanie głosu w tym momencie powinno prowadzić do uzyskania budzącego podziw efektu słuchowego. Podczas wykonania tej części każdy wdech powinien być pełny, aby uzyskać ciągłość śpiewu. Niezwykle ważne jest wykorzystanie w pełni rezonansu głosowego do wzmocnienia dźwięku. Jednocześnie utrzymywanie gardła i podniebienia miękkiego otwartego i pobudzonego sprawia, że głos brzmi bardziej olśniewająco i ma atrakcyjniejszą fakturę. Ostatnie zdanie

powinno zostać zamknięte w *f*. Zerliny żarliwie przekonuje Masetta, aby dotknął jej piersi i poczuł bicie jej serca wyrażającego całą pełnię miłości. Do tej pory Masetto zapomniał już o bólu po pobiciu i wcześniejszej zdradzie, a oboje rozkoszują się słodyczą i radością miłości. (patrz Partytura 4.7)

74

qual! qual! sen - ti - lo bat - te - re, toc - camì qua, qua!
 dein Leid! Fühlst du es klop - fen hier, fühl - le dies Klop - fen,

tr.

80

toc - camì qua, qua! toc - camì qua, qua! toc - ca - mi qua!
 fühl - le dies Klop - fen, fühl - le dies Klop - fen, dies heilt dein Leid.

cresc.

Partytura 4.7

Coda (t. 86-104) rozpoczyna się nakładającymi się akordami, które płynnie prowadzą muzykę do zakończenia. Jej struktura jest spójna z materiałem wstępu, co tworzy klamrę kompozycyjną, nadając całej arii symetryczny układ. Mozart w tej części stosuje powtórzenia rytmiczne i harmoniczne, które nadają zakończeniu charakter łagodnego domknięcia, bez nagłej kulminacji. To sprawia, że aria pozostawia wrażenie niedosytu, budząc pragnienie dalszego obcowania z postacią Zerliny.

W arii „Vedrai, carino” Mozart użył prostej i szczerzej muzyki, aby wykreować łagodny i życzliwy wizerunek Zerliny. Wykonawczo śpiewaczka powinna używać „kochającego” tonu głosu, aby uspokoić i przekonać zranionego Masetta. Mimo że Zerlina nie jest kluczową postacią w operze, pełni istotną rolę w rozwoju akcji. Jako postać drugoplanowa ma skromne pochodzenie, lecz jednocześnie świadomość swojej wartości i pewność siebie, co czyni ją

jedną z najbardziej wyrazistych i niezależnych bohaterek *opery buffa*.

Opracowując własną koncepcję wykonania arii „Vedrai, carino”, kierowałam się zasadą uchwycenia przemiany charakteru Zerliny. Aria ta symbolizuje jej przejście od naiwności do dojrzałości. Po szeregu wydarzeń Zerlina uświadamia sobie, że delikatność i łagodność mają większą moc niż gniew i zemsta. Choć pochodzi z niższego stanu, wyróżnia ją silne poczucie własnej wartości. Mimo że nie jest główną postacią opery, jej rola w rozwoju fabuły pozostaje kluczowa. Wszakże przed przystąpieniem do opracowania autorskiej koncepcji wykonawczej zapoznałam się z interpretacją tej arii w wykonaniu Barbary Bonney,⁶⁵ która dostarczyła mi cennych wskazówek interpretacyjnych. Bonney jest powszechnie uznawana za jedną z najwybitniejszych interpretatorek Mozarta swojego pokolenia, a jej czysty, słodki głos idealnie oddaje charakter Zerliny. W jej interpretacji Zerlina łączy figlarność z dojrzałą łagodnością – śpiewaczka nie tylko podkreśla delikatność postaci, lecz także zachowuje jej młodzieńczą świeżość, wiernie oddając portret szesnasto- lub siedemnastoletniej dziewczyny. Głos Bonney cechuje lekkość i blask, szczególnie w średnim i wysokim rejestrze, gdzie ujawnia ciepło i słodycz. Taka barwa nadaje arii poczucie ukojenia i miłości, pozwalając słuchaczowi poczuć głębokie uczucie Zerliny do Masetta. Okazjonalne skoki interwałowe w jej wykonaniu podkreślają młodzieńczą żywiołowość, podczas gdy płynne frazy ukazują subtelność i czułą stronę bohaterki. Dzięki precyzyjnej ornamentacji i doskonałemu prowadzeniu frazy, Bonney prezentuje mistrzowską kontrolę techniczną, co sprawia, że jej wykonanie jest niemal perfekcyjne.

Analizując interpretację Barbary Bonney, uświadomiłam sobie, jak klarowna wymowa wzmacnia wyrazistość tekstu i podkreśla ekspresję muzyczną. Jej precyzyjne frazowanie, perfekcyjne panowanie nad rytmem oraz doskonała kontrola oddechu i barwy głosu były dla mnie źródłem inspiracji, które pomogło mi głębiej zrozumieć wewnętrzny świat Zerliny. W swoim wykonaniu uwzględniłam zarówno własne zdolności wyrazowe, jak i indywidualną technikę wokalną, co pozwoliło mi stworzyć unikalną, osobistą i mam nadzieję wiarygodną interpretację tej arii.

⁶⁵ Barbary Bonney: <https://www.youtube.com/watch?v=9BxfHaimwYs&t=30s> 24/02/2025, 11:49pm.

2.3. Postać Despiny z opery *Così fan tutte*

2.3.1 Kontekst twórczy

Opera *Così fan tutte* to opowieść o zderzeniu ideałów z rzeczywistością oraz konfrontacji ludzkiej natury z przyjętymi normami moralnymi. Mozart kontrastuje spontaniczne, namiętne uczucia bohaterów ze sztywnymi zasadami społecznymi, a jednocześnie ukazuje iluzoryczność ich przekonań o własnej stałości w miłości. Motyw przewodni opery – zmienność uczuć – prowadzi do refleksji nad naturą ludzkich relacji, a zarazem podważa konwencjonalne wyobrażenia o wierności. Choć fabuła opery opiera się na intrydze o potencjalnie gorzkim wydźwięku, Mozart łagodzi jej cyniczne przesłanie poprzez niezwykle romantyczną i piękną oprawę muzyczną. Muzyka, zamiast podkreślać moralny relatywizm libretta, nadaje bohaterom liryczny i pełen wdzięku charakter, co sprawia, że ich wahania emocjonalne wydają się naturalne, a nie karykaturalne. Dzięki temu opera zyskuje wielowymiarowość – z jednej strony oferuje lekki komizm i zabawę konwencją, z drugiej skłania do refleksji nad granicami lojalności i naturą ludzkich namiętności. Utwór pozwala odprężyć się dzięki humorystycznej fabule, która nie jest jedynie rozrywką, ale stanowi też subtelny komentarz społeczny – ironia i absurd sytuacyjny służą do obnażenia ludzkiej ułomności oraz niejednoznaczności moralnych wyborów. W ten sposób Mozart nie tylko ukrywa dramaturgiczne niedoskonałości libretta, ale przekształca je w siłę opery, czyniąc z niej subtelną grę między sentymentalizmem a perswazyjnym, inteligentnym humorem.

Charakterystyczna jest również kompozycja muzyczna *Così fan tutte*, często określana jako najbardziej ansamblowa spośród oper Mozarta. W tej operze powtórzenia odgrywają kluczową rolę – nie tylko w narracji, ale także w kształtowaniu psychologii postaci. W żadnym innym dziele Mozart nie nadał powtórzeniom tak istotnego znaczenia: służą one nie tylko do posuwania fabuły do przodu, ale także do ukazania emocjonalnych przemian bohaterów, ich wewnętrznych wahań i stopniowego przechodzenia od jednych przekonań do innych. Orkiestracja nie pełni tu jedynie roli tła harmonicznego – instrumenty dęte, zwłaszcza

klarnety i fagoty, często prowadzą niezależne linie melodyczne, tworząc subtelne kontrapunkty do partii wokalnych. Brzmienie orkiestry jest wyjątkowo zróżnicowane i kontrastowe – w scenach lirycznych ciepłe barwy dętych drewnianych dodają miękkości, podczas gdy w bardziej dramatycznych momentach instrumenty smyczkowe i dynamiczne zmiany harmoniczne podkreślają napięcie. Struktura opery cechuje się wyraźną symetrią. Mozart konstruuje pary bohaterów na zasadzie kontrastujących odbić lustrzanych – Fiordiligi i Dorabella są zestawione jako przeciwieństwa w sposobie reagowania na pokusy, podobnie jak Guglielmo i Ferrando. Równocześnie Despina i Don Alfonso pełnią funkcję katalizatorów fabularnych, manipulując bohaterami i zmuszając ich do przekroczenia własnych granic emocjonalnych. Sama forma muzyczna również bazuje na symetrii: ansamble wielokrotnie powracają w zmodyfikowanych wersjach, pokazując stopniową ewolucję relacji między bohaterami. Mozart osiąga tym samym unikalną równowagę między wzniosłością a komizmem, ironią a liryzmem. Choć zakończenie opery wydaje się konwencjonalnie „szczęśliwe”, jest to szczęście pełne ironii – bohaterowie nie wracają do naiwnej wiary w miłość, lecz akceptują rzeczywistość z jej nieprzewidywalnością i ludzkimi słabościami. W tym sensie *Così fan tutte* staje się nie tylko operą o niewierności, ale przede wszystkim o naturze emocji, iluzjach i dojrzewaniu poprzez doświadczenie.

2.3.2 Kształtowanie muzycznego wizerunku Despiny

Despina, służąca obydwu bohaterom opery, jest postacią pełną sprzeczności – żywiołową, dowcipną i odważną, a jednocześnie przebiegłą i cyniczną. Choć pozornie kieruje się jedynie chęcią zysku, jej działania są także wynikiem pragmatycznej wizji świata, w której romantyczne złudzenia nie mają racji bytu. Zwabiona pieniędzmi, pomaga Don Alfonsowi skłonić dwie kochanki do porzucenia ideału wierności i cieszenia się chwilą, ale jej cynizm nie wynika z wyrachowania, lecz z przeświadczenia, że miłość to tylko gra, w której liczy się spryt i umiejętność dostosowania się do sytuacji. Oryginalność Mozarta polega na mistrzowskim wykorzystaniu różnych technik kompozytorskich do ukazania wszechstronności Despiny. W zależności od sytuacji przybiera ona różne role – pokojówki,

„czarownicy” uzdrawiającej żołnierzy, a także fałszywego notariusza – każda z tych ról posiada własne środki muzyczne i wymaga odmiennej interpretacji wokalne. W jej ariach Mozart stosuje szybkie, lekkie frazy, pełne ozdobników i skocznych rytmów, podkreślając tym samym jej dowcip i energię, podczas gdy w parodystycznych scenach jej linia melodyczna staje się bardziej karykaturalna, co dodatkowo wzmacnia komediowy efekt. Aby stworzyć przekonujący obraz tej postaci, śpiewaczka musi nie tylko posiadać odpowiednią elastyczność wokalną, ale także zdolność do błyskawicznej zmiany barwy głosu, tempa frazowania i stylu śpiewu. Nie jest to rola wymagająca technicznie w sensie wirtuozowskim, ale wymaga niezwyklej umiejętności operowania ekspresją i dynamiką, by oddać różnorodność osobowości Despiny. Choć Despina jest postacią drugoplanową, pełni kluczową funkcję katalizatora wydarzeń – to jej manipulacje, bardziej niż same intrygi Don Alfonsa, doprowadzają bohaterki do przekroczenia własnych granic. Jej obecność nie tylko popycha fabułę do przodu, ale także nadaje jej ironiczny ton – jest jedyną postacią, która od początku zdaje się rozumieć prawdziwą naturę świata i ludzi, a jej kpina z ideału wierności stanowi centralny punkt opery. W ten sposób Despina nie tylko dostarcza komizmu, ale również nadaje operze filozoficzną głębię, stawiając pytania o to, czy miłość to uczucie, czy raczej konwencja społeczna, której znaczenie zależy od okoliczności.

Aria „In uomini, in soldati” pojawia się w akcie I, scenie 9. Don Alfonso, celowo prowokując młodych oficerów – Ferranda i Guglielma – podważa ich wiarę w wierność ich narzeczonych, sugerując, że wszystkie kobiety są równie kapryśne i skłonne do zdrady. Żaden z młodych mężczyzn nie wierzy w jego słowa, ale, podsyceni przez Don Alfonsa, decydują się poddać swoje ukochane testowi. W rzeczywistości jednak ich „eksperyment” jest sprytnie zaplanowaną intrygą, w której to Don Alfonso ustala reguły gry, prowadząc ich do z góry ustalonego wniosku. Don Alfonso, wiedząc, że potrzebuje sojusznika, przekupuje Despinę – służącą Fiordiligi i Dorabelli – aby pomogła mu zmanipulować ich emocje i przekonać do uległości wobec nowych „zalotników”. Despina, choć początkowo nieufna, przyjmuje propozycję zarówno ze względu na pieniądze, jak i własne przekonanie, że mężczyźni nie są godni zaufania, a kobiety powinny myśleć przede wszystkim o sobie. W tym momencie

Despina wykonuje arię „In uomini, in soldati”, widząc, jak jej panie rozpaczają nad „odejściem” swoich ukochanych. Nie próbuje ich pocieszyć, lecz otwarcie kpi z ich naiwności, drwiąc z ich ślepej wiary w romantyczną miłość i wierność mężczyzn. Jest to jeden z najbardziej ironicznych momentów opery – Despina, kobieta niższego stanu, wypowiada najbardziej bezpośrednią i śmiałą opinię na temat relacji damsko-męskich, całkowicie podważając ideał wiernej, uległej kobiety. Jej słowa, choć cyniczne, zawierają też przewrotną mądrość – Despina jako jedyna radzi kobietom, by myślały o sobie, zamiast podporządkowywać się społecznym oczekiwaniom i żyć w złudzeniach. Zachęca je do czerpania przyjemności z życia i korzystania z własnej wolności, zamiast biernie czekać na powrót ukochanych. Pod względem dramaturgicznym aria ta to jeden z kluczowych punktów fabuły – jest pierwszym momentem, w którym Fiordiligi i Dorabella zaczynają konfrontować się z myślą, że ich światopogląd może być błędny. Choć początkowo odrzucają słowa Despiny, to właśnie jej postawa przygotowuje grunt pod późniejsze wydarzenia, stopniowo wpływając na ich decyzje i przemianę.

„Una donna a quindici anni” druga aria Despiny, pojawia się w akcie II, scenie pierwszej, pełniąc kluczową rolę w całej operze. To w tym momencie Fiordiligi i Dorabella, pod wpływem perswazji Despiny, zaczynają realnie rozważać porzucenie swoich dawnych przekonań o miłości. Jeśli w „In uomini, in soldati” Despina jedynie wyśmiewała ich naiwność, tutaj idzie o krok dalej – nie tylko kwestionuje ich ideały, ale wręcz instruuje je, jak mają przejąć kontrolę nad relacjami z mężczyznami. Choć Despina jest służącą, w tej scenie to ona dominuje nad arystokratkami – jej znajomość relacji międzyludzkich przewyższa ich książkowe ideały o wierności i romantycznej miłości. Nie mówi już o miłości jako uczuciu, ale jako o grze, w której kobieta powinna być stroną kontrolującą. To przewrotne, bo jej słowa zawierają jednocześnie cynizm i prawdę – świat, który Despina przedstawia, jest światem *opery buffa*, gdzie to spryt i elastyczność pozwalają przetrwać, a nie sztywne moralne zasady. Libretto wskazuje, że Despina jest osobą doświadczoną w miłosnych sprawach, zachęcając bohaterki, by były „jak królowe” – pewne siebie, świadome własnej wartości i niezależne w relacjach z mężczyznami. To radykalna zmiana

w porównaniu do wcześniejszych ideałów Fiordiligi i Dorabelli, które do tej pory wierzyły w miłość jako coś stałego i niezmiennego. Pod względem muzycznym Mozart podkreśla figlarny, żywiołowy charakter Despiny poprzez lekką, taneczną rytmikę, krótkie frazy i dynamiczne zmiany artykulacyjne. Aria jest szybka i pełna ozdobników, co odzwierciedla jej bystrość oraz zdolność do wpływania na innych. Mimo swojej prostoty, utwór ten ma wyrafinowaną dramaturgię – każda fraza zbliża Fiordiligi i Dorabellę do zmiany nastawienia, krok po kroku dekonstruując ich dotychczasowy światopogląd. Chociaż aria trwa zaledwie cztery minuty, zawiera w sobie pełny, zamknięty wykład na temat kobiecej niezależności emocjonalnej i umiejętności prowadzenia gry miłosnej. W ten sposób Despina staje się nie tylko komiczną służącą, ale także symbolem pragmatycznego podejścia do życia – Mozart czyni z niej głos rozsądku w świecie operowej iluzji.

2.3.3 Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Despiny

2.3.3.1 Aria Despiny „In uomini, in soldati” z pierwszego aktu opery *Così fan tutte*

Tłumaczenie słów :

<i>In uomini, in soldati</i>	W mężczyznach, w żołnierzach
<i>Sperare fedeltà?</i>	pokładać nadzieję na miłość?
<i>Non vi fate sentir, per carità!</i>	Nie dajcie się oszukać, na litość boską!
<i>Di pasta simile, son tutti quanti:</i>	Z podobnego ciasta są oni wszyscy:
<i>Le fronde mobili, l'aure incostanti</i>	Ruchome gałązki i kapryśne aury
<i>Han più degli uomini stabilità.</i>	mają więcej od mężczyzn stabilności.
<i>Mentite lagrime, fallaci sguardi,</i>	Fałszywe łzy, zwodnicze spojrzenia,

<i>voci ingannevoli, vezzi bugiardi,</i>	kłamliwe opinie, oszukańczy urok,
<i>son le primarie lor qualità.</i>	to są główne ich wartości.
<i>In noi non amano che il lor diletto,</i>	Nas nie kochają, bo to ich rozrywka,
<i>Poi ci dispregiano, neganci affetto,</i>	Potem nami gardzą, zaprzeczają uczuciom,
<i>Né val da' barbari chieder pietà.</i>	nie warto tych barbarzyńców prosić o litość.
<i>Paghiam; o femmine, d'ugual moneta</i>	Odpłaćmy się, o kobiety, taką samą monetą
<i>Questa malefica razza indiscreta;</i>	temu szkodliwemu, niedyskretnemu gatunkowi;
<i>Amiam per comodo, per vanità!</i>	kochajmy dla wygody, dla próżności!

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 1790 rok

Tonacja: F-dur - C-dur - F-dur

Metrum: 2/4 , 6/8

Tempo: *Allegretto*

Forma: A B B'

Część	A	B	B'
Takt	1-25	26-58	59-93
Tonacja	F-dur	C-dur - F-dur	F-dur

Utwór oparty jest na krótkim motywie muzycznym, który jest następnie rozwijany, przetwarzany i powtarzany, a frazowanie jest regularne. Utwór napisany jest głównie w stylu harmonicznym, z kilkoma sekcjami wykorzystującymi technikę kontrapunktu (polifonii). Aria podzielona jest na trzy części i zasadniczo w pełni ukazuje charakterystykę wizerunku Despiny, sprytniej, żywej i dowcipnej pokojówki.

Część A (t. 1-25) to recytatyw. Kompozytor stosuje metrum 2/4, aby lepiej scharakteryzować deklamacyjny styl śpiewu w części recytatywnej. Charakter Despiny, cechujący się śmiałością doświadczania życia, znajduje odzwierciedlenie w tej części arii. Despina bezpośrednio wyraża tutaj swoje stanowisko wobec dwóch siostr oraz silną podejrzliwość i nieufność wobec mężczyzn. Mozart celowo wprowadza liczne pauzy, które odzwierciedlają codzienną mowę Despiny – można to interpretować jako scenę namysłu i ironicznego dystansu. Należy więc śpiewać „mówionym” tonem, a przy doskonaleniu umiejętności wokalnych należy także dążyć do uzyskania naturalności codziennej rozmowy.

W tradycyjnych inscenizacjach aria rozgrywa się w salonie, gdzie Despina np. zmywa podłogę, podczas gdy jej dwie pani pogrążone są w smutku po wyjeździe narzeczonych. Pierwsze zdanie „In uomini, in soldati” śpiewaczka powinna wykonać ze wzrokiem skierowanym na każdą z dwóch dam, wskazując na dialog z nimi. Warto zwrócić uwagę, że melodyczna partia wokalna wykorzystuje przedtakt, a na mocnych miarach taktu zastosowano rytm kropkowany, aby podkreślić wagę wypowiedzianych kwestii. Wykonanie powinno podkreślać lekceważący, ironiczny ton, który wyśmiewa naiwność kobiet i niewierność mężczyzn. (patrz Partytura 5.1)

Partytura 5.1

Podczas śpiewania słów „sperare fedeltà” następuje zmiana psychologiczna bohaterki – jej ton staje się bardziej stanowczy i ironiczny. Pauza w tym miejscu daje śpiewaczce chwilę na przygotowanie do zmiany nastroju, co wzmacnia dramaturgię frazy. Despina używa tonu retorycznego pytania, po czym sama sobie odpowiada, jakby szydziła z własnych słów, co podkreśla jej sceptyczne podejście do wierności mężczyzn. Głoska „r” w słowie „rare” powinna być wymawiana z wyraźnym, zwiewnym i klarownym dźwiękiem (z wyraźną artykulacją). Następnie Despina ustawia się pomiędzy obiema siostrami, ponownie kierując do nich pytanie „In uomini sperare fedeltà”, tym razem z jeszcze większym naciskiem. Mozart wprowadza triole szesnastkowe, które wzmacniają jej zdecydowaną postawę, nadając frazie zdecydowany, dynamiczny rytm. Należy zadbać, aby dokładnie artykułować głoskę „l” w „del”, nie skracając ani nie pomijając jej w szybkim tempie śpiewu. (patrz Partytura 5.2)



Partytura 5.2

W taktach od 12 do 21 występują powtarzające się zwroty melodyczne, z drobnymi modyfikacjami wynikającymi z tekstu, eksponujące nacisk na powtarzane słowo „fedelta”. Sekcja ta wyraża osobiste poglądy Despiny i powinna być wykonana pewnym siebie, przekonującym tonem. Kontrola oddechu jest kluczowa – należy dostosować momenty nabierania powietrza do frazowania, aby zapewnić płynność i stabilność dźwięku. Impostacja głosu powinna być osadzona w rezonansie głowowym, co pozwala uniknąć niestabilności intonacyjnej, wynikającej z częstych zmian wysokości dźwięku. (patrz Partytura 5.3)

11

tà? in uo - mi - ni spe - ra - re fe - del - tà?
Herz? bei Män - nem su - chet ihr ein treu - es *Herz?*

16

in sol - da - ti spe - ra - re fe - del - tà, — fe - del - tà fe - del -
 Bei Sol - da - ten sucht ihr ein treu - es *Herz*, ein treu - es *Herz*, ein treu - es

mf

Partytura 5.3

Takty 21-25 to fraza zamykająca recytatyw. Ósemkowa pauza oznaczona fermatą daje wykonawczyni swobodę interpretacyjną – można ją przedłużyć dowolnie, aby podkreślić artykułowaną emocję. W celu wzmocnienia ironicznego wydźwięku, Despina może zakończyć recytatyw serdecznym, głośnym śmiechem, wyrażając przekonanie o niedorzeczności zachowania swoich pań. Śmiech powinien brzmieć naturalnie i wypływać z charakteru postaci, a nie być wymuszony. Należy kontrolować oddech; po zaczerpnięciu oddechu krtań musi pozostawać stabilna. Należy wydobywać oddech w wyższej pozycji artykulacyjnej, z płynnym i naturalnym przepływem powietrza. Pojawienie się dwóch triol przy „non vi fate sentir, per carità” antycypuje metrum 6/8 w następnej części arii. Użycie sekwencyjnej techniki kompozytorskiej daje efekt podkreślenia stanowczości wypowiedzianych przez Despinę kwestii, zaś zastosowanie gęstych szesnastek przyspiesza tempo jej wypowiedzi. Fraza powinna być śpiewana z nutą tajemniczości, a Despina może wykonać ją półgłosem, niemal szeptem, zdradzając swój rzeczywisty stosunek do mężczyzn. Oczy śpiewaczki powinny być ożywione i wyraziste, a jej mimika pełna ekspresji, by oddać figlarność i lekceważący ton postaci. W celu zachowania jednolitego frazowania, wszystkie słowa powinny być artykułowane z tą samą pozycją dźwiękową, aby zapewnić spójność linii

wokalnej. Technika „na wpół mowy, na wpół śpiewu” jest tu kluczowa – należy nią podkreślić subtelne kpiny Despiny wobec naiwnych pań, przy jednoczesnym zachowaniu powściągliwej, lecz ironicznej ekspresji. (patrz Partytura 5.4)



Partytura 5.4

Część B (t. 26-58) to sekcja arii utworu, która ma wymiar zarówno wokalny, jak i dramatyczny. Ponieważ Despina wielokrotnie przekonuje siostry, że mężczyźni nie są godni zaufania, Mozart zmienia metrum z 2/4 na 6/8, co nadaje frazie bardziej taneczny, płynny charakter. Muzyka jest lekka, skoczna i energiczna, a akompaniament w rytmie walca podkreśla żartobliwy i ironiczny ton Despiny. Tekst libretta i rytm stają się gęstsze, dramaturgia śpiewu jest bardziej widoczna, wzrasta zapotrzebowanie na oddech - fragment ten jest technicznie wymagający, ton powinien być jasny i energiczny, kołysząc się wraz z muzyką. Kontrasty dynamiczne i modulacja głosu powinny być wyraźnie podkreślone, aby oddać zabawny, ale jednocześnie przekonujący charakter wypowiedzi Despiny. Muzycznie fraza „Di pasta simile son tutti quanti” rozpoczyna się od połowy taktu, co nadaje jej lekkości i swobodnego wejścia w muzykę. Na mocnych uderzeniach taktu Mozart zastosował rytm ósemki z kropką, co wzmacnia pulsacyjny, taneczny charakter frazy. Akcentowanie słów „simile” i „quanti” jest kluczowe, ponieważ podkreśla zarówno zamierzony przez Mozarta rytmiczny nacisk, jak i zmienny, żartobliwy nastrój Despiny. Podwójne spółgłoski w „tutti” powinny być starannie wymawiane, zwłaszcza przez wokalistów chińskojęzycznych, dla których ten element może stanowić trudność fonetyczną. (patrz Partytura 5.5)

25 Allegretto

tal Di pasta si - mi-le son tut - ti quan - ti, son tutti
hö-ren! Al - le aus gleichem stoff sind die - se Män - ner, sind die-se

Allegretto

p

Partytura 5.5

Na tekście „le fronde mobili, l’aure incostanti, han più degli umini stabilità” trzykrotnie powtarza się ten sam zwrot melodyczny, co wzmacnia retoryczny wydźwięk słów Despiny. Śpiewaczka powinna zwrócić szczególną uwagę na jakość intonacji, realizując skoki oktawowo. Oddech należy osadzić w dolnej części brzucha, z punktem podparcia w okolicy talii. aby odpowiednio wyrazić zmieniające się emocje Despiny. Podczas przechodzenia między rejestrami należy dążyć do jednolitości brzmienia, subtelnej realizacji zwrotów melodycznych oraz klarownej i dynamicznej artykulacji tekstu. Wykonanie powinno być żywe i naturalne, ukazując sarkastyczne spojrzenie Despiny na mężczyzn, jednocześnie zachowując lekkość i płynność interpretacji. (patrz Partytura 5.6)

30

quan - ti, le fronde mo - bi - li l'aure inco - stan - ti han più de - gliuo - mi - ni sta - bi - li -
Män - ner, flat - terndes Es - penlaub, weecheln - de Win - de, die sind le - stän - di - ger, treu - er als

mf p mf p mf p

Partytura 5.6

W takcie 34 pojawia się półkadencja (V) – przejście z F-dur na C-dur, które wprowadza muzyczne napięcie przed kolejną frazą. Realizując takty 34-37, śpiewaczka powinna świadomie operować mimiką, aby podkreślić retoryczny charakter frazy. Pierwsza połowa zdania powinna być wykonana z „zapłakany” wyrazem twarzy, zwracając się do starszej

siostry, co sugeruje ironiczne współczucie. Druga połowa frazy skierowana jest do młodszej siostry, lecz w tonie fałszywej poufałości, co podkreśla drwiącą naturę Despiny. Kolejnym istotnym elementem decydującym o jakości wykonania jest dykcja. Należy dopilnować wyrazistej artykulacji początków słów np. w słowie „mentite” czy też realizacji wszystkich spółgłosek w złożeniach spółgłoskowych np. w sylabie „-gri-”. (patrz Partytura 5.7)

Partytura 5.7

Wraz z postępem melodii i podnoszeniem się rejestru, podczas śpiewania taktów 38-46 ważne jest, aby wyrazić bardziej wzburzone emocje Despiny poprzez elastyczną realizację dynamiczną. Śpiewaczka powinna zadbać o wystarczającą siłę oddechu oraz rezonans głowowy w wysokiej pozycji, podczas gdy pozycja krtani powinna być stabilna. W tej części arii również należy zwrócić szczególną uwagę na wymowę kilku słów ze spółgłoską „r”. Podwójne spółgłoski, takie jak w „vezzi” (t. 39), wymagają precyzyjnej artykulacji. Przy ich śpiewaniu w ustach powinien powstać delikatny opór powietrza, który wzmacnia klarowność i ekspresję fonetyczną. (patrz Partytura 5.8)



Partytura 5.8

W takcie 55, we frazie „chieder pieta”, należy zwrócić uwagę na pauzę ósemkową, którą należy zrealizować zachowując ciągłość frazy stosując metodę zatrzymania realizacji melodii, bez przerwania wsparcia oddechowego. W takcie 57, przy powtórzeniu „chieder pieta”, na sylabie „chie” należy wykonać obiegnikowy ornament, co wzbogaca brzmienie i dodaje wokalne lekkości. Fermata na „der”, następnie progresja siedem stopni w dół do „pie”, tworzy zmianę kolorytu muzyki z jasnych i wesołych barw durowych na miękkie i delikatne barwy mollowe. Podczas śpiewania tego zdania nie należy dobierać powietrza, aby można było utrzymać dłużej bardziej zrównoważony nastrój. Pozycja wokalna musi być jednolita, aby utrzymać stałą siłę przeponowego wsparcia oddechowego, rozluźnienie szczęki, stabilność krtani, aby uniknąć potknięcia podczas realizacji sylaby „pie”. W interpretacji scenicznej można wykorzystać figurę gest kobiety modlącej się za mężczyznę, co dodaje emocjonalnej głębi całej frazie. (patrz Partytura 5.9)



Partytura 5.9

Sekcja B' (t. 59-93) przywraca tonację F-dur, co podkreśla jasny, radosny i pełen nadziei nastrój. Despina odzyskuje wolność i śmiało wyraża swoje przekonania, przekazując siostrze

- chlebobawczyniom, że powinny odpłacić mężczyznom pięknym za nadobne i przede wszystkim kochać siebie. Sekcja ta dwukrotnie powtarza temat z części B, lecz w bardziej wyrazistej i ekspresyjnej formie. W końcowych taktach pojawiają się najwyższe dźwięki utworu, co wymaga od śpiewaczki precyzyjnej kontroli techniki wokalne, aby naturalnie oddać pewność siebie i śmiałość Despiny. Przy wykonaniu frazy „paghiam o femmine, d'ugual moneta, questa malefica razza indiscreta” śpiewaczka musi wykreować wyrazistszą postawę niż poprzednio. aby wyrazić swoją pogardę dla mężczyzn. Ten fragment powinien wyrażać determinację Despiny, która prowokacyjnie sugeruje, że kobiety powinny trzymać mężczyzn w ryzach. (patrz Partytura 5.10)



Partytura 5.10

Od taktu 69 klasyczny wymóg utrzymania zadanego tempa staje się trudniejszy z uwagi na pojawienie się tryli, czy to na mocnych czy na słabych częściach taktów. Ich obecność dodaje muzyce elastyczności i lekkości, podkreślając zadziorny charakter Despiny. Ornamentacja powinna być wykonana z lekkością i figlarnością, zgodnie z komediowym wydźwiękiem sceny. Stopniowe narastanie intensywności nastroju sugeruje, że Despina zatracą się w swoim triumfalnym monologu, coraz bardziej rozplywając się w poczuciu wyższości i satysfakcji. (patrz Partytura 5.11)

69

amiam per co - mo - do, per va - ni - tà, la ra la,
Ja, nur aus Ei - tel - keit, ja, nur aus Spass! La ra la,

73

la ra la, la ra la la, amiam per co - modo, per va - ni - tà,
la ra la, la ra la la, ja nur aus Ei telkeit, ja nur sum Spass!

Partytura 5.11

Pod sam koniec arii trzykrotnie powtarzają się te same słowa i melodia, co nadaje frazie rytmiczną regularność i wzmacnia dramatyczne zakończenie utworu. Oddech powinien być precyzyjnie kontrolowany, aby zapewnić płynność frazy – nabieranie powietrza musi być szybkie i umiejscowione w odpowiednich momentach, tak by nie zaburzyć ciągłości linii wokalnej. Przy dźwięku a^2 (sylaba „ta”) – ze względu na wysokość i otwartą samogłoskę – konieczne jest stabilne oparcie oddechowe, co zapobiega nadmiernemu napięciu i utracie kontroli nad dźwiękiem. Nie należy oddychać zbyt szybko, ponieważ może to powodować niestabilność frazy – oddech powinien być głęboki, skupiony w dolnej części brzucha, z aktywną kontrolą przepony i otwartym gardłem. Rezonans akustyczny powinien być dobrze osadzony w jamie ustnej, ciało maksymalnie rozluźnione, aby umożliwić emocjonalne i techniczne doprowadzenie muzyki do kulminacji.

Zastanawiając się nad swoją koncepcją wykonawczą arii „In uomini, in soldati” podążałam za konceptem by uchwycić dwoistość postaci Despiny, która jest pracowita i odważna, ale jednocześnie przebiegła i dowcipna, z ostrą ripostą na podporządku jako argument rozstrzygający jakiegokolwiek wątpliwości. Choć Despina jest postacią drugoplanową,

pełni rolę łącznika fabularnego – jej żywiołowa obecność i intrygujący charakter przyczyniają się do rozwoju akcji opery. Jest niezastąpiona w konstrukcji dramaturgicznej dzieła, ponieważ jej komentarze i manipulacje napędzają dynamikę scenicznych relacji.

Wszakże przed przystąpieniem do opracowania autorskiej koncepcji wykonawczej zapoznałam się z interpretacjami Cecili Bartoli oraz Danielle De Niese, które dostarczyły mi cennych wskazówek interpretacyjnych. Cecilia Bartoli jako Despina stworzyła interpretację pełną energetycznej ekspresji i subtelnej żartobliwości. Jej głos cechuje się siłą i precyzją, a łagodny ton i krystaliczna artykulacja nadają frazom wyjątkową plastyczność i ziarnistość brzmienia. Jej sposób kształtowania melodii, przetwarzanie akcentów i osobisty styl frazowania sprawiają, że każda nuta nabiera charakteru. Elastyczna i naturalna praca oddechowa wspiera stabilną, wysoką pozycję śpiewu, która jest znakiem rozpoznawczym Bartoli. Ponadto jej żartobliwa, lecz subtelna mimika dodatkowo wzbogaca interpretację, podkreślając sarkastyczny ton arii i ukazując wątpliwości Despiny wobec przekonań sióstr o wierności ich narzeczonych.⁶⁶

Z kolei Danielle De Niese zaprezentowała równie dynamiczne, lecz odmienne podejście do roli Despiny. Jej sprężysty głos o bogatej barwie i szerokiej palecie dynamicznej nadał postaci lekkości i przebojowości. W przeciwieństwie do Bartoli, nie podkreślała retorycznego charakteru frazy poprzez akcenty, lecz śpiewała ją w sposób bardziej deklaratywny, ukazując zdecydowaną, pewną siebie Despinę, która nie pozostawia miejsca na wątpliwości. Szczególnie wyrazista była jej interpretacja sceniczna – w kulminacyjnym momencie tańczyła na ławce, co podkreślało wewnętrzne podekscytowanie Despiny oraz jej radość z przekonania, że kobieta powinna kochać siebie i nie być zależną od mężczyzn. Jej pełne pasji wykonanie i niepohamowana energia sceniczna sprawiły, że Despina stała się postacią żywą, pełną werwy i zaraźliwej pewności siebie.⁶⁷

Konkludując, w swojej interpretacji arii połączyłam podejścia obu śpiewaczek, dostosowując je do mojego rozumienia postaci Despiny oraz moich indywidualnych

⁶⁶ Cecilia Bartoli video: <https://www.youtube.com/watch?v=vFs--mTNq7I> 20/02/0205, 02:16pm

⁶⁷ Danielle De Niese video: <https://www.youtube.com/watch?v=ltmk3LmUJZo&t=59s> 20/02/0205, 02:17pm

warunków wokalnych i emocjonalnych. Od Cecili Bartoli zaczerpnęłam kontrolę nad oddechem i precyzyjne operowanie frazą, które pozwala na dynamikę interpretacyjną i swobodne kształtowanie akcentów. Gdy idzie o Danielle De Niese inspirowałam się żywiołowością i naturalną sceniczną swobodą, co pomogło mi lepiej oddać figlarną, ale zdecydowaną naturę Despiny. Moje wykonanie jest zatem syntezą dwóch różnych podejść, ale jednocześnie unikalnym odczytaniem tej postaci, uwzględniającym moją indywidualną ekspresję i technikę wokalną.

2.3.3.2 Aria Despiny „Una donna a quindici anni” z drugiego akty opery *Così fan tutte*

Tłumaczenie libretta:

<i>Una donna a quindici anni</i>	Kobieta piętnastoletnia
<i>dèe saper ogni gran moda,</i>	musi znać wszystkie dorosłe sposoby,
<i>dove il diavolo ha la coda,</i>	gdzie diabeł ma ogon,
<i>cosa è bene e mal cos'è.</i>	co jest dobre, a co jest złe.
<i>Dèe saper le maliziette</i>	Musi znać drobnostki
<i>che innamorano gli amanti,</i>	którymi rozkochuje się kochanków:
<i>finger riso, finger pianti,</i>	udawać śmiech, udawać płacz,
<i>inventar i bei perché.</i>	wymyślać piękne wymówki.
<i>Dèe in un momento dar retta a cento,</i>	Musi w tej samej chwili uważnie słuchać setki osób,
<i>colle pupille parlar con mille,</i>	a oczętami mówić do tysiąca,

<i>dar speme a tutti, sien belli o brutti.</i>	Nadzieję dawać wszystkim, czy są piękni czy brzydcy.
<i>saper nascondersi, senza confondersi.</i>	Wiedzieć jak się ukryć, nie okazując zmieszania.
<i>senza arrossire, saper mentire.</i>	Bez zarumienienia się potrafić kłamać.
<i>E, qual regina dall'alto soglio,</i>	I jak królowa na wysokim tronie,
<i>col posso e voglio farsi ubbidir.</i>	mówiąc „mogę i chcę”, być posłuszną.
<i>Par ch'abbian gusto di tal dottrina.</i>	Wygląda na to, że podobają się takie nauki.
<i>Viva Despina che sa servir!</i>	Niech żyje Despina która potrafi je wyłożyć!

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 1787 rok

Tonacja: G-dur - D-dur - G-dur

Metrum: 6/8

Tempo: *Andante, Allegretto*

Forma: A B A'

Część	A	B	A'
Takt	1-21	22-52	53-99
Tonacja	G-dur	D-dur - G-dur	D-dur

Pierwsze dziewięć taktów (t. 1-9) ma łagodny i płynny charakter, utrzymany w tempie *Andante*. Despina prowadzi swój wywód spokojnie, ale z pewnym wdziękiem, stopniowo przyciągając uwagę słuchających ją siostr. Sekwencja taktów 6-9 z dodaną przednutką wzmacnia lekkość i swobodę frazy, podkreślając żartobliwą i przebiegłą osobowość Despiny. Ponieważ Despina jest służącą, która manipuluje faktami, by przekonać swoje panie, jej sposób śpiewania powinien łączyć łagodność z przebiegłością. Ton głosu powinien być delikatny, ale pełen finezji, co odzwierciedla jej elokwencję i ukryte napięcie wynikające z różnicy statusów społecznych. Pierwsza fraza arii rozpoczyna się przedtaktem (anakruzą), który płynnie prowadzi do głównego motywu. Barwa głosu powinna być swobodna i pełna wdzięku, z umiarkowaną dynamiką, co pozwoli zachować naturalność frazy. Wzrok należy skierować na obie siostry, a gestykulacja i mimika powinny wyrażać lekką ostrożność, podkreślając jej manipulacyjny charakter. Należy zwrócić uwagę na kontrast dynamiki wzorów rytmicznych ósemek z kropką w taktach 2 i 3. Wzór sekwencyjny w taktach 6-9, z dodatkiem *acciaccatury*, sprawia, że muzyka brzmi figlarnie i podkreśla żywą i humorystyczną osobowość Despiny. Śpiew powinien być lekki i elastyczny, bez nadmiernych przeciągnięć, sprzecznych z klasycznym rygiorem wykonawczym. Sylabę „dia-” w słowie „diavolo” powinno być zaśpiewane z pełną dynamiką, momentalnie uwalniając siłę przepony; przy realizacji sylaby „co-” w wyrazie „coda” należy utrzymać wysoką impostację emisji głosu, kontrolując nastrój poprzez odpowiednie rozluźnienie lub zwiększenie napięcia. Od taktu 9 akompaniament znacznie przyspiesza, przechodząc od ósemek w umiarkowanym tempie do szesnastek, co obrazuje rosnącą ekscytację Despiny. (patrz Partytura 6.1)

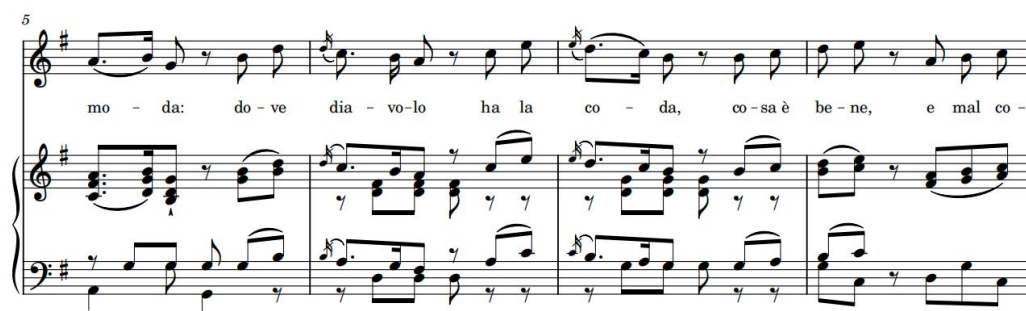
Andante

Despina

U - na don - na a quin - di - ci an - ni dèe sa - per o - gni gran

Piano

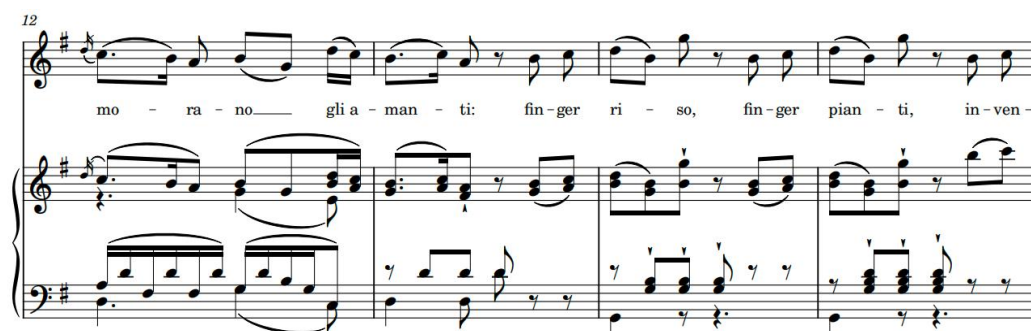
f *p*



Partytura 6.1

Przy „finger riso, finger pianti” Mozart wprowadza charakterystyczny skok sekstowy który wzmacnia komiczny wydźwięk frazy i podkreśla chytrą naturę Despiny. Sylaby „so” i „ti”, w słowach „riso” i „pianti” umiejscowione są na wysokim g^2 , lecz nie padają na silne uderzenie taktu, co wymaga od śpiewaczki precyzyjnej kontroli dynamiki i frazowania. Wykonanie powinno być lekkie, bez nadmiernego przeciągania ósemek.

W interpretacji scenicznej, podczas „riso” Despina może otwierać dłonie i uśmiechać się szeroko, aby podkreślić kpinę, natomiast przy „pianti” wystarczy gest przyłożenia rąk do klatki piersiowej w udawanym płaczu. Przesadna pewność siebie i ironiczna afektacja w tej scenie stanowią jej kluczowy środek wyrazu, dlatego gesty i mimika powinny być wyraziste, lecz nie przerysowane. (patrz Partytura 6.2)



Partytura 6.2

Tempo części B (t. 22-52) zmienia się na *Allegretto*, co kontrastuje z wcześniejszym *Andante* i wprowadza większą lekkość oraz energię do frazy. Mozart stosuje klasyczny schemat tonalny, przenosząc główną tonację z G-dur do D-dur. Jego styl charakteryzuje się melodyką opartą na prostych skalach, rozłożonych akordach oraz częstymi powtórzeniami

rytmicznymi i melodycznymi, co nadaje frazie naturalną płynność. W tej sekcji pojawiają się również barwne sekwencyjne modulacje, które wzbogacają harmonię. Takty 22-27 wprowadzają subtelne zmiany w stosunku do pierwszych pięciu taktów sekcji A – muzyka nabiera większej żywiołowości, a nagle przyspieszenie rytmu oraz intensyfikacja figuracji intensyfikują uwagę przysłuchujących się jej sióstr. W taktach 22-23 Mozart wprowadza interludia harmoniczne, w których pojawia się chromatyczne podwyższenie dźwięku C do C#, pełniące funkcję przygotowania do docelowej transpozycji do tonacji dominantowej (D-dur). W tym momencie śpiewaczka powinna szybko zmienić nastrój na bardziej podekscytowany, wyprostować sylwetkę i z uniesioną klatką piersiową oraz głową śmiało prezentować swoje nieskrępowane poglądy na temat miłości. W warstwie językowej należy precyzyjnie artykułować podwójne spółgłoski, unikając nieczytelności przy szybkim tempie. Wykonanie powinno być dynamiczne i swobodne, ale bez „połykania” nut, aby fraza pozostała klarowna i komunikatywna. (patrz Partytura 6.3)

Partytura 6.3

Od taktu 35 Mozart wprowadza harmoniczne napięcie, łącząc melodyczne prowadzenie w obrębie dominanty D-dur z jej harmonicznym wsparciem, co podkreśla dramatyczny charakter tej sekcji. Ten zabieg dodaje dynamiki i dramaturgii, zwiększając nacisk na argumentację Despiny wobec jej pań. Zastosowane przez Mozarta rozwiązanie harmoniczne w relacji D-dur – A-dur, poprzez subtelne różnicowanie prowadzenia głosu i warstw harmoniczych, można postrzegać jako zapowiedź technik heterofonicznych, które staną się bardziej wyraziste w późniejszych epokach muzycznych. Ze względu na siłę tej frazy, wykonanie wymaga pewności siebie i przesadnej dumy – śpiewaczka powinna śpiewać z wyrafinowaną ekspresją, mocnym głosem i bardziej energicznymi ruchami. W takcie 36

pojawiają się dwie fermaty, które odpowiadają retorycznym pauzom w wypowiedzi Despiny. Powtórzenia w tym miejscu należy traktować różnorodnie. Pierwsze zdanie, utrzymane na wyższej wysokości, powinno być wykonane z podekscytowaniem i siłą proklamacji. Drugie zdanie, o obniżonej wysokości, pełni funkcję potwierdzenia pierwszej frazy, powinno być więc wykonane z większym spokojem i pewnością siebie. (patrz Partytura 6.4)

Partytura 6.4

W części A' (t. 53-99) Mozart stosuje melodyczny schemat cykliczny – w taktach 59-65 linia wokalna oscyluje wokół interwałów $b^1 - d^1 - b^1 - d^2$, a jej rytm pozostaje spójny i regularny. W drugiej frazie akcent zostaje podkreślony przez dodanie wartości rytmicznych z kropką, co sprawia, że melodia brzmi bardziej otwarcie i dynamicznie. W taktach 66-79 pojawiają się trzy warianty melodyczne, które powtarzają główną myśl Despiny – kobieta powinna być potężna i podziwiana niczym cesarzowa. W taktach 66-70 melodia rozpoczyna się na d^2 , stopniowo wznosząc się do g^2 , po czym załamuje się do b^1 , prowadząc do melodycznej progresji w dół. Takty 71-74 to krótkie interludium, które wprowadza powtórzenie trzech ostatnich zdań frazy, wzmacniając przekaz. W taktach 75-79 melodia opiera się na kolejnych dźwiękach: b^1, d^2, g^2, e^2, c^2 . Pojawiają się powtarzające się struktury rytmiczne, po których następują skoki w dół o tercję lub oktawę. Rozpiętość skoków w górę

również zwiększa się w stosunku do dominanty, ostatnie dwie nuty są wydłużone, co ma konotację afirmacyjną. Nastrój wzrasta krok po kroku między trzema frazami, stając się coraz bardziej podekscytowany i odzwierciedlając dumę i samozadowolenie Despiny z własnej koncepcji miłości. Podczas przechodzenia z wysokich do niskich dźwięków śpiewaczka powinna aktywnie wykorzystywać wsparcie oddechowe, unikając napięcia w gardle. Przy wysokich dźwiękach należy kontrolować siłę głosu, aby nie wymuszać brzmienia i nie nadwyrażać krtani. Stopniowe subtelne zmiany nastroju powinny prowadzić do dalszego rozwoju dramaturgii, przygotowując grunt pod kolejną sekcję. (patrz Partytura 6.5)

65

ti - re, sa - per men ti - re, e qual re - gi - na dal - l'al - to so - glio col pos - so e

69

vo - glio dar - si ub - bi - dir, e qual re - gi - na col pos - so e

73

vo - glio far - si ub - bi - dir, e qual re - gi - na dal - l'al - to



Partytura 6.5

W taktach 80-87 Mozart wprowadza kulminację arii – melodia wokalna na ćwierćnutach z kropką otrzymuje bogate wsparcie harmoniczne w postaci akompaniamentu z trylami, co nadaje frazie nowego odcienia dramatyzmu i ekspresji. Ten fragment stanowi szczytowy moment emocjonalny, w którym Despina wygłasza swój triumfalny manifest. W interpretacji scenicznej śpiewaczka powinna wyrażać dumę i pewność siebie, z królewską postawą i wyrazistą gestykulacją. Po krótkiej chwili wychnienia w takcie 88 (pauza generalna), następuje koda (t. 89-99), będąca wariacją tematów z taktów 22-27. Mozart podkreśla tutaj tonalność, a końcowy trójdźwięk dominantowy, powtarzany kilkakrotnie, wzmacnia poczucie rygoru i dyscypliny formalnej. Melodia w kodzie stopniowo wygasa, przechodząc od podekscytowania do spokoju, aż w dwóch ostatnich taktach zostaje afirmacyjnie domknięta. Występuje pięć powtórzeń frazy „che sa servir”, z których każde może nieść inną emocję. Sekwencja wyrazowa wzbogacająca wykonanie zależy tu w dużej mierze od inwencji reżysera jak i samej wykonawczynie. Ze względu na rejestr tej sekcji (górny środkowy) kluczowe jest kontrolowanie przerw na oddech – ich rozmieszczenie powinno być dostosowane do umiejętności śpiewaczki. W takcie 98 następuje specjalny zabieg (jak każda przyjęta tradycja wykonawcza, wszakże nie zapisana w partyturze). To generalna pauza zatrzymująca na chwilę powtarzaną jak mantra frazę „che sa servir”, by ponownie powrócić i powtórzyć ją jeszcze raz z nowym kolorem emocjonalnym. Przed wykonaniem tej arii obejrzałem interpretację Martiny Jankovej, która zrobiła na mnie duże wrażenie. Jej Despina jest dowcipna, psotna i pełna uroku, doskonale oddając lekkość i przebiegłość postaci.

Przed wykonaniem tej arii obejrzałam interpretację Martiny Jankovej, która zrobiła na mnie duże wrażenie. Jej Despina jest dowcipna, psotna i pełna uroku, doskonale oddając lekkość i przebiegłość postaci.⁶⁸ W jej interpretacji szczególnie wyróżnia się elastyczność głosu, kontrolowany oddech i żywa ekspresja sceniczna. Janková umiejętnie różnicuje dynamikę między fragmentami śpiewanymi mocnym i słabym głosem, dostosowując interpretację do reakcji swoich scenicznych partnerek. Zmienność tempa od wolnego do szybkiego sprawia, że aria wymaga rytmicznej precyzji. Janková zrealizowała to z doskonałym wyczuciem frazy, dbając o swobodę i naturalność śpiewu. Jej interpretacja była pełna ruchu i scenicznej werwy, co sprawiło, że postać Despiny stała się niezwykle barwna i żywa. Opracowując swoją, autorską koncepcję wykonawczą tej arii podążałam tym tropem, wzbogacając go wszakże i modyfikując adekwatnie do swojego rozumienia postaci, swojej emocjonalności oraz odniesień do wzorców kulturowych rodzimej kultury, nakładając je niejako na popularny, europejski archetyp tej postaci.

⁶⁸ Martiny Jakovej video: <https://www.youtube.com/watch?v=j0v9Bcd4XAI> 01/02/2025, 11:02am

Rozdział III Postacie kobiet z niższej klasy społecznej w operach chińskich

3.1. Xi'er z opery *Białowłosa dziewczyna* (*Bai mao nü* 白毛女)

3.1.1 Kontekst twórczy

Białowłosa dziewczyna (*Bai mao nü* 白毛女) to pierwsza chińska opera⁶⁹ napisana przez Ma Ke, Zhang Lu, Chen Zi, Qu Wei, Li Huanzhi, Liu Chi, i Xiang Yu Shu, która stanowi organiczne połączenie zachodniej opery i chińskiej sztuki ludowej, zwłaszcza tradycyjnej opery chińskiej (戏曲). Pod względem kompozycji muzycznej, opierając się na doświadczeniu dramaturgii muzycznej w zachodnich operach, dramaturgia jest prezentowana poprzez splot tematów, przyjmując połączenie stylu *banqiang* (板腔) oraz struktury łączonej *lianquti* (联曲体) tradycyjnej chińskiej opery z zachodnią harmoniką i techniką motywiczno-tematyczną, wykorzystując w ten sposób bogate wariacje kontrastów i swobodne kombinacje różnych stylów (板式) aby ujawnić złożone poziomy psychologiczne i emocjonalne postaci, zyskując w ten sposób dramaturgię. Opera *Białowłosa dziewczyna* to udana próba scalenia różnorodnych stylów ludowych w jedną operę. Dzieło wykorzystuje muzykę ludową z wielu prowincji, w tym Hebei(河北), Shaanxi(陕西) i Shanxi(山西). Chociaż znajdują się one tej samej północnej części kraju, ich style muzyki ludowej znacznie się różnią. Dlatego kompozytor wykorzystał ludową pieśń z prowincji Hebei *Kapustka* (*Xiao baicai* 小白菜) jako temat muzyczny, a różne style muzyczne zostały przetworzone na podstawie *Kapustki*, dzięki czemu styl muzyczny *Białowłosej dziewczyny* nie wydaje monotonny.⁷⁰ W operze chińskiej zrodziło to nowy sposób wykonania, fuzję chińskich i zachodnich stylów śpiewu, metody oddechowej śpiewu belcanto, barwy chińskiego śpiewu

⁶⁹ W rozumieniu nurtu wzorowanego na zachodniej operze, często określanego jako „nowa opera”. To pierwsza, udana próba syntezy chińskiej i zachodniej tradycji operowej.

⁷⁰ Temat muzyczny *Xiao baicai* (小白菜) z Hebei został przekształcony poprzez wariacje harmoniczne i rytmiczne, co pozwoliło uniknąć monotonii, ale też podkreślić związki z kulturą ludową.

ludowego i rytmicznej kadencji *yunqiang* (韵腔)⁷¹ tradycyjnej opery chińskiej. Najbardziej widoczny postęp dotyczy dwóch kwestii. Po pierwsze, nacisk kładzie się na uchwycenie i organizacyjne ujęcie tematu wizerunku postaci przy zastosowaniu tradycyjnych europejskiej metod twórczych, co oznacza, że zwraca się uwagę na typowość wizerunku postaci w operze. Po drugie, myślenie o tworzeniu muzyki z chińską tradycyjną kulturą operową i cechami narodowymi stało się podstawową wytyczną dla chińskiej twórczości operowej.

3.1.2 Kształtowanie muzycznego wizerunku Xi'er

Opera *Białowłosa dziewczyna*, to historia Xi'er, córki chłopca, o statusie na dnie chińskiego społeczeństwa w tamtym czasie. Nie mogąc znieść ucisku i nadużyć ze strony właściciela, uciekła w góry, żyjąc w odosobnieniu, jedząc dzikie owoce i upolowaną zwierzynę, z charakterystycznymi, posiwiałymi od trudów życia włosami. Dopiero rewolucja komunistyczna przyniosła jej wybawienie. Poprzez historię tragicznego życia Xi'er, dzieło odzwierciedla historyczną rzeczywistość zastraszania w feudalnym społeczeństwie Chin i walkę kobiet z niższej klasy o przełamanie niskiego statusu służącej, osiągnięcie samowyzwolenia i odzyskanie nowego życia.

Jest to opera składająca się z pięciu aktów. W tej operze Xi'er to siedemnastoletnia, niewinna dziewczyna z wiejskiego domu. Jej ojciec, Yang Bailao (杨白劳), zaciągnął dług u właściciela ziemskiego Huang Shiren (黄世仁). Ponieważ nie był w stanie spłacić długu, zmuszony został do podpisania umowy o sprzedaży córki. Yang Bailao czuje się winny wobec swojej córki, dlatego w noc chińskim Nowym Rokiem, po tym jak Xi'er zasnęła, wypija truciznę i umiera w drodze do domu Huangów. Następnego dnia, księgowy Mu Zhiren (穆仁智) przynosi Xi'er jej umowę sprzedaży, zmuszając ją do udania się do domu Huangów. Po przybyciu do ich domu, najpierw jest dręczona przez matkę Huang, a potem gwałcona

⁷¹ *Yunqiang* (韵腔) - Rytmiczna melodia *yunqiang* w chińskiej operze odnosi się do linii melodycznej i rytmu wykorzystywanych w przedstawieniach operowych do wyrażania emocji oraz narracji fabularnej. Istnieje wiele rodzajów rytmicznych melodii, a każdy gatunek opery chińskiej charakteryzuje się unikalnymi cechami w tym zakresie.

<https://baike.baidu.com/item/戏曲唱腔/10058625> 22/03/2025, 4:00pm.

przez Huang Shirena. Udręczona Xi'er, chce zakończyć swoje życie ale zostaje uratowana przez służącą Zhang Er, która pomaga jej uciec z domu Huangów. Po opuszczeniu domu Huangów, Xi'er jest ścigana przez Huang Shirena i nie ma dokąd pójść. Ostatecznie ucieka w głąb gór, gdzie przez trzy lata żyje w jaskini. W tym czasie, nie mając jedzenia, żywi się jedynie jedzeniem ofiarowanym przez wiernych z pobliskiej świątyni. Takie życie sprawia, że Xi'er staje się postacią znaną wśród wieśniaków jako Białowłosa dziewczyna. Trzy lata wcześniej, ukochany Xi'er, Da Chun, który bezskutecznie próbował ją uratować, dołącza do Armii wyzwolenczej. Teraz, po trzech latach, wraca z wojskami do rodzinnej wioski. Odnajduje też Xi'er w górskim odosobnieniu. Na końcu, złe czyny Huang Shirena i Mu Zhirena zostają ujawnione, a opera kończy się w triumfalnym wyzwoleniu ludu.

W operze *Białowłosa dziewczyna*, główną bohaterkę Xi'er spotykają cztery różne sytuacje, doświadczenia życiowe. Są to: w części pierwszej – okres, kiedy Xi'er żyje jako naiwna i dobroduszna wieśniaczka, to też okres jej bezsilności wobec feudalnego ucisku; w części drugiej - kiedy jest służącą rodziny Huang, w której budzi się jej świadomość i potrzeba (na razie biernego) oporu; w części trzeciej – kiedy zgorzkniała i mściwa ofiara feudalnego okrucieństwa objawia nam się jako dzika zjawa z gór - białowłosa uciemniona wygnanka oraz w części czwartej – nowe życie dzięki rewolucji społecznej, w nowym społeczeństwie. Najbardziej dramatyczny konflikt występuje na pierwszym i trzecim etapie.

W pierwszym akcie pojawia się aria Xi'er *Północny wiatr wieje* (*Bei feng chui* 北风吹), której materiał muzyczny pochodzi z lokalnych pieśni ludowych z prowincji Hebei, *Kapustka* (*Xiao baicai* 小白菜) i *Legenda Qingyang* (*Qingyang zhuan* 青羊传).⁷² Scena przedstawia sylwestrową, śnieżną noc. Xi'er przygotowuje posiłek, mając nadzieję na powrót ojca, który ukrywa się w górach. Chociaż śnieżna noc jest bardzo zimna, Xi'er bardzo nie może się doczekać nadejścia Nowego Roku⁷³, który zwykle przynosi gwałtowne ocieplenie,

⁷² Ju Qihong, Zhi Yan, *Istota arii chińskiej opery i arii muzycznych: techniki śpiewu ludowego* (中国歌剧音乐剧唱段精粹·民族唱法卷) [M], Anhui Literature and Art Publishing House (安徽文艺出版社), 2014, s 36.

⁷³ Chiński Nowy Rok (Chūnjié), znany również jako Lunar New Year lub Święto Wiosny, jest jednym z najważniejszych tradycyjnych świąt w Chinach. Zwykle przypada na styczeń lub luty, w zależności od kalendarza lunarne, i oznacza początek nowego roku według tego kalendarza.

<https://baike.baidu.com/item/春节/136876> 22/03/2025. 3:50pm.

jednocześnie nie wie, kiedy wróci ojciec przez co czuje się trochę zagubiona. W tej części należy ukazać niewinność Xi'er, a jednocześnie ukazać jej wewnętrzną radość, oczekiwanie i rozczarowanie. Podczas śpiewania należy zadbać o jasną, czystą barwę (bez nadmiernej wibracji), kreując przed publicznością wizerunek czystej i pięknej młodej dziewczyny, który powinien urzekać i przyciągać wzrok. Druga część opisuje Xi'er z niepokojem czekającą w domu, aż jej ojciec wróci do niej na Nowy Rok. W pierwszych dwóch wersach tej części słowa „ja” (我), „serce” (心) i „wyczekuję” (等) wypadają na przednutce, co w warstwie rytmu wyraża niespokojne oczekiwanie Xi'er na powrót ojca. Jasny, czysty ton⁷⁴ ma wyrażać radość Xi'er i pokazywać obraz bohaterki z niepokojem czekającej na powrót ojca do domu. Trzecia część opisuje moment, gdy ojciec w końcu wrócił do domu i przynosi kupiony dla Xi'er noworoczny prezent w postaci maki i czerwonych wstążek. Chociaż Xie'er nie nosi kwiatów, nadal jest bardzo szczęśliwa, ponieważ z niecierpliwością czeka, aż jej ojciec przyniesie do domu tę obiecaną makę na nowy rok, ale niespodziewanie otrzymuje również czerwoną wstążkę⁷⁵. W tej części istotne jest użycie słodkiego i czułego tonu, aby wyrazić szczęśliwy, radosny nastrój bohaterki.

W trzeciej części Xi'er zmienia się w tytułową białowłosą dziewczynę. Jej arie „nienawiść jak góry i nienawiść jak morze” (恨似高山仇似海) można podzielić na trzy sekcje. Pierwsza sekcja, głównie liryczna, z drugorzędną funkcją dramatyczną, wyraża urazę (ale też potępienie feudalizmu), którą Xi'er przez wiele lat tłumiła w sercu, nie mogąc o niej nikomu powiedzieć. Dlatego, gdy ponownie spotyka Huang Shiren'a, nienawiść w jej sercu się wyzwała i zalewa ją. Druga sekcja, „muszę się zemścić” (要报仇), skupia się na bolesnym doświadczeniu życia w jaskini przez trzy lata i rozpala w Xi'er determinację do zemsty (w planie przesłania rewolucyjnego, ta część do wezwania do walki klasowej). W trzeciej części, „jestem duchem nieumarłym”⁷⁶ (我是不死的鬼), Xi'er ponownie rozpala oburzenie i złość, stąd rzuca gniewne pytania rzece, wzywa niebiosa, a w końcu odpowiada sama sobie,

⁷⁴ „Jasna, czysta barwa bez wibracji” – nawiązuje do stylu śpiewu ludowego z północnych Chin, celowo odróżniając się od ozdobnej techniki tradycyjnej opery (np. Peking Opera)

⁷⁵ „Czerwone wstążki” – w kulturze chińskiej symbolizują szczęście i przynależność do ludu (np. rewolucyjne konotacje po 1949 roku).

⁷⁶ Jako metafora oporu, buntu przeciwko feudalizmowi.

co ukazuje jej silny i nieugięty charakter w formie samodzielnych odpowiedzi. To także symbol rewolucyjnej nadziei. Kompozycja ta silnie wyraża nienawiść, która wypełnia serce Xi'er, opisuje jej tragiczne doświadczenia i pokazuje jej odważną, silną i buntowniczą osobowość.

Wykonawczynie w kształtowaniu muzycznego wizerunku postaci Xi'er, powinny posiadać całościową i dość szeroką, wręcz eklektyczną wizję śpiewu, splatając ze sobą elementy tradycyjnej opery chińskiej, chińskiego śpiewu ludowego⁷⁷, śpiewu *belcanto*, ukazując Xi'er przed i po, w różnych stanach emocjonalnych, czerpiąc z różnych stylów⁷⁸, aby ukazać za każdym razem inną Xi'er. Jednakże postać Xi'er nie może być interpretowana wyłącznie psychologicznie, jej transformacja to także alegoria przejścia Chin od feudalizmu do socjalizmu.

⁷⁷ Np. „płaczące glissanda” – charakterystyczne dla muzyki regionu Shaanxi, podkreślające ludowy rodowód postaci

⁷⁸ M.in. „technikę yunqiang z tradycyjnej opery, wspomniane wcześniej „płaczące glissanda” ze stylistyki śpiewu ludowego czy belcantowa emisja dla podkreślenia rewolucyjnego patosu

3.1.3 Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Xi'er

3.1.3.1 Aria Xi'er „Północny wiatr wieje” (Bei feng chui 北风吹) z pierwszego aktu opery *Białowłosa dziewczyna* (Bai mao nü 白毛女)

Tłumaczenie libretta:

北风吹，雪花飘，	Wieje północny wiatr, płatki śniegu wirują w powietrzu.
雪花飘飘，年来到	Śnieżynki tańczą na wietrze. Nadchodzi Nowy Rok.
爹出门去躲帐整七天	Ojciec ukrył się przed wierzycielami. To miało być siedem dni.
三十晚上还没回还	Jest już Nowy Rok a on jeszcze nie wrócił.
我盼爹爹心中急，等爹回来心欢喜。	Czekam na ojca, pełna niepokoju. Kiedy wróci me serce się rozweseli.
爹爹带回白面来，欢欢喜喜过个年	Wrócił! Przyniósł mi trochę białej maki, żeby uczcić Nowy Rok.
卖豆腐挣下了几个钱，集上称回来二斤面	Sprzedałam tofu i zarobiłam trochę pieniędzy. Kupiłam 2 <i>jin</i> makaronu na targu
带回家来包饺子，欢欢喜喜过个年	Przyniosłam je do domu, żeby zrobić pierożki i świętować Nowy Rok.

人家的女儿有花戴，我爹钱少不能买	Córki innych ludzi mają kwiaty, ale mój ojciec ma za mało pieniędzy, żeby je kupić
扯回了二尺红头绳	Przyniósł mi za to dwa chi czerwonej opaski.
给我扎起来，扎呀扎起来。	Och zawiąż mi ją, zawiąż mocno.

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 1945 rok

Tonacja: Pentatoniczna skala gong mode z elementami G-dur

Metrum: 3/4 2/4 4/4

Tempo: *Allegro*

Forma: A B A' (repryzowa)

Część	A	B	A'
Takt	1-14	15-38	39-45
Tonacja	Pentatoniczna skala gong mode z elementami G-dur		

Aria wykonywana jest w Akcie I, gdy Xi'er przygotowuje wigilię Nowego Roku, czekając na powrót ojca. Scena podkreśla jej niewinność i nadzieję, kontrastując z nadchodzącą tragedią. Opiera się na trójczęściowej formie A B A' z elementami wariacyjnymi, typowymi dla syntezy stylów ludowych i zachodnich.

Część A (t. 1-14) jest utrzymana w metrum 3/4. Melodia ma łagodny, ludowy charakter, oparty na powtarzanych motywach i krótkich frazach. Linia melodyczna obejmuje wąski zakres interwałowy (dominują sekundy i tercje), co jest typowe dla pieśni ludowych. Na początku fraza jest spokojna i płynna, ale z lekkimi synkopowanymi akcentami, które podkreślają kluczowe słowa („bei feng” – „północny wiatr”). Rytm jest regularny, z płynnie rozwijającymi się frazami. Tempo oznaczone jako *Allegro* nadaje muzyce umiarkowany, lecz lekki i nieco taneczny charakter z charakterystycznymi synkopowanymi akcentami na słowach kluczowych (np. „bei feng” – północny wiatr). Orkiestracja poprzez delikatne tło smyczków i fletów bambusowych (dizi, pojawiają się w niektórych wersjach wykonawczych), podkreśla samotność bohaterki. W tym czasie Xi'er jest beztroska, niewinna i pełna radości. Xi'er wraca właśnie z domu ciotki z myślą, że wkrótce będzie Święto Wiosny, w powietrzu wirują płatki śniegu, udziela jej się radosny nastrój, śpiewając tę sekcję, śpiewaczka musi oddychać długo i płynnie, śpiewać czystym i niewyszukanym tonem, jasnym i miękkim. „Wieje północny wiatr i lecą płatki śniegu” (北风吹，雪花飘) to pierwsze śpiewane przez Xi'er zdanie. Aby w pełni oddać malowniczość sceny, śpiewaczka powinna wyobrazić sobie otaczający krajobraz i poprzez barwę głosu oraz subtelną artykulację przekazać obraz wirujących płatków śniegu. Linia melodyczna wymaga płynnego i długiego oddechu, a ton powinien być czysty, naturalny i miękki, oddający prosty, dziewczęcy charakter Xi'er. Przy artykulacji tekstu warto uwzględnić regionalne cechy wymowy pieśni ludowych z Hebei, co jest kluczowe dla autentyczności wykonania. Szczególnie istotne jest wykonanie słowa „wiatr” (风, fēng). W tym przypadku metoda artykułowania „poziomych” znaków z „pionowym” ułożeniem ust (横字竖咬) zapewnia z jednej strony, że wymowa dźwięków zachowuje rym i jest dokładna, a z drugiej strony, że ton jest bardziej zaokrąglony. Wymowę „huā (花)” można zastąpić „huār 花儿” dodając ozdobnik w postaci końcowego *r* charakterystycznego dla wymowy tego regionu. Znak 飘 odpowiada trzem nutom i trzem sylabom *p – i – ao*, aby nadać wykonaniu bardziej artystyczny charakter, należy precyzyjnie przypisać trzy różne sylaby składające się na słowo 飘 do trzech kolejnych nut. W efekcie *a'* odpowiada *p*, *e'* – *i*, *g'* – *ao*. Taki sposób śpiewania sprawia, że wymowa pozostaje wyrazista, a linia melodyczna naturalnie podąża za frazowaniem tekstu. Poprzez dodanie westchnienia

podczas pauzy na zaczerpnięcie oddechu można oddać niepokój Xi'er w oczekiwaniu na powrót ojca do domu. Przed słowem „przyjdź”(lái, 来) dodano przednutkę $\#g^I$, który to zabieg sprawia, że melodia brzmi płynniej. (patrz Partytura 7.1)

The image shows a musical score for a song, labeled 'Partytura 7.1'. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 5 and the second at measure 10. The lyrics are in Chinese. Red boxes highlight specific notes and lyrics: '花' (flower) in the first system, and '飘' (float) and '来' (come) in the second system.

System 1 (Measures 5-9):

北 风 (那个) 吹, 雪 花 (那个) 飘, 雪 花 (那个)
爹 出 门 去 躲 账 整 七 (那个) 天, 三 十 (那个)

System 2 (Measures 10-14):

飘 飘 年 来 到。
晚 上 还 没 回 还。

Partytura 7.1

W kolejnym fragmencie mamy powtórzenie melodii, z nowym tekstem. Kiedy Xi'er idzie otworzyć drzwi i w tym momencie zdaje sobie sprawę, że nadszedł już Chiński Nowy Rok, a jej ukrywający się w górach ojciec, jeszcze nie wrócił. Nastrój stopniowo ewoluje – Xi'er przechodzi od radości i oczekiwania do zmartwienia i zagubienia. Nastrój tej części można opisać jako „zmartwiona” i „zagubiona”. Chociaż melodia powtarza się, to poprzez zmiany artykulacyjne i dynamikę śpiewu wokalistka może ukazać emocjonalną ewolucję Xi'er. W drugiej części tekstu wskazane jest bardziej potoczne, naturalne brzmienie, co zwiększa autentyczność postaci i nadaje jej ludowy charakter. Ton śpiewu nie powinien być zbyt sztywny, lecz bardziej płynny i pełen subtelnych zmian intonacyjnych, zgodnie z tradycją pieśni ludowych z północnych Chin. Dodanie niewielkich glissand wzbogaca naturalność śpiewu, oddając spontanizację ludowej narracji. Nie należy ignorować drobnych

zmian w tonacji, np.: we frazie „Przez te całe siedem dni” (整七那个天) należy uwzględnić ton znaku „te” (那 那) jako element śpiewu i uwydatnić go za pomocą oddechu wyrażając poczucie bezradności z powodu niemożności powrotu zadłużonego ojca do domu. Wymowa sānshí, 三十 zbliża się do 三十儿, sānshír, dźwięk r należy zaśpiewać jakby mimochodem, ale w sposób wyraźnie słyszalny dla publiczności. Fraza „jeszcze nie spłaciłam” (还没回还) jest traktowana w taki sam sposób, jak poprzednia fraza „nadchodzi Nowy Rok” (年来到). (patrz Partytura 7.2)

5

北 风 (那个) 吹, 雪 花 (那个) 飘, 雪 花 (那个)
爹 出 门 去 躲 账 整 七 (那个) 天, 三 十 (那个)

10

飘 飘 晚上, 年 来 到, 还 没 回 还。

Partytura 7.2

Druga część (t. 15-38) przechodzi do metrum 2/4, co powoduje ożywienie rytmu i podkreśla zmianę nastroju Xi'er. Jej emocje szybko ewoluują – z początkowego zagubienia i zmartwienia przechodzi do pełnego nadziei oczekiwania na powrót ojca. Przejście z 3/4 do 2/4 nadaje frazom większą energię i ruchliwość, co odzwierciedla coraz bardziej radosne oczekiwanie bohaterki. Krótsze wartości rytmiczne sprawiają, że śpiew wydaje się bardziej naturalny i bliski mowie, co wzmacnia ludowy charakter Xi'er. W taktach 18, 20, 22 frazy rozpoczynają się przedtakterem i wymagają uważnego dobierania oddechu. Fraza „czekając na

powrót ojca z radością” (等爹回来心欢喜) wymaga szczególnej uwagi. W porównaniu do poprzednich dwóch fraz z przedtakterem, czas trwania tej frazy został zwiększony do dziewięciu i pół uderzeń. Szczególnie istotne jest pełne podparcie oddechowe przy słowie „radość” (喜) na czwartym uderzeniu, aby fraza nie straciła lekkości. Takty 27-37 wyrażają pełne nadziei oczekiwanie Xi'er, stąd koncepcja wykonawcza winna ukazać niewinność i prostotę wiejskiej dziewczyny. W zdaniu „Tata przyniósł białą mąkę” (爹爹带回白面来) szesnastki należy zaśpiewać precyzyjnie we wskazanym miejscu, ale też z lekkością i elastycznie. Przy słowach „szczęśliwie spędzić Nowy Rok” (欢欢喜喜过个年), nastrój Xi'er zmienia się z niespokojnego oczekiwania na ojca na wspaniałe fantazje o wspólnym świętowaniu Nowego Roku z nim. Mimika twarzy śpiewaczki podczas wykonania powinna być, co oczywiste, naturalnie zrelaksowana i radosna. Kolejny 33 takt ponownie rozpoczyna się od przedtaktu. Należy być przygotowanym na zaczerpnięcie oddechu w tym miejscu, aby zaśpiewać frazę trwającą dziewięć i pół miar taktu 欢欢喜喜过个年 bez napięcia i nadmiernego forsowania głosu. Ta fraza stanowi emocjonalny punkt kulminacyjny tej sekcji, dlatego jej wykonanie powinno wносить jeszcze większą lekkość i ekspresję.

(patrz Partytura 7.3)

Partytura 7.3

Część trzecia arii (t. 39-45) przechodzi do żywego metrum 4/4. Jest to najbardziej żywiołowy fragment utworu, w którym Xi'er z pełnym entuzjazmem i radością wyobraża sobie szczęśliwe świętowanie Nowego Roku. Śpiewaczka powinna ukazać trzeci poziom interpretacyjny, łącząc niewinność i żywiołowość postaci Xi'er. Barwa głosu powinna pozostać słodka i serdeczna, jednak z większą lekkością i ruchliwością, odzwierciedlając radosne podniecenie bohaterki. Takty 39-42 charakteryzują się nutami o krótszym czasie trwania, głównie kombinacjami ósemek i szesnastek. Rytm jest szybszy, a nuty odpowiadają dokładnie kolejnym znakom tekstu. Wymaga to od śpiewaczki utrzymania aktywnej i elastycznej przepony by śpiewać z lekkością, a jednocześnie z dźwięczną siłą i płynną motywacją (抑扬顿挫). Libretto powinno być zaśpiewane czysto, wyraźnie i łagodnie, a dźwięk i tekst łączyć się harmonijnie. Pomiedzy następującymi potem frazami „hej, świętować Nowy Rok” (哎, 过呀过个年) i „hej, zawiąż to” (哎, 扎呀扎起来) powinna zaistnieć wyraźna różnica w ich interpretacji wokalne. Oba „hej” (ai 哎) , aby wywołać emocjonalne poruszenie, muszą wypływać z serca, poprzez krótkie westchnienie przekazując publiczności pełen niewinności i wewnętrznej prostoty obraz Xi'er. Fraza „hej, zawiąż to” (哎, 扎呀扎起来) to sekcja zamykająca arię. Począwszy od znaku 扎, należy dokonać stopniowego, zgodnego z towarzyszącymi emocjami, spowolnienia, a znak 来 można zaśpiewać z trylem i odpowiednim wydłużeniem, w zależności od własnej zdolności oddechowej. Głos powinien być skupiony i jasny, należy wlać w niego pełnię własnych emocji, tak aby publiczność mogła poczuć radość Xi'er z bycia rozpieszczaną przez ojca. Śpiew należy zakończyć na mocnym uderzeniu, równocześnie z akordem akompaniamentu. (patrz Partytura 7.4)

38

卖豆腐挣下了几个钱, 集上称回来二斤面, 带回家来包饺子,
人家的女儿有花戴, 我爹钱少不能买, 扯回了二尺红头绳,



Partytura 7.4

Ostatnia część arii stanowi kulminację emocjonalną, ukazując umiłowanie życia Xi'er, jej szczerą i prostą miłość do rodziny oraz naiwne, ale pełne optymizmu spojrzenie na przyszłość. Dzięki kontrastom w dynamice i rytmie, a także zmianie metrum, muzyka podkreśla stopniowe narastanie radości bohaterki, aż do momentu, w którym jej emocje osiągają pełnię wyrazu. Przy opracowywaniu koncepcji wykonawczej arii „Północny wiatr wieje” moim głównym celem było znalezienie indywidualnego wyrazu głosowego w połączeniu chińskiej tradycyjnej techniki wokalne z zachodnią szkołą śpiewu operowego, a także stworzenie postaci Xi'er z charakterystycznym stylem artystycznym. Ta aria jest kluczowym elementem tematu i muzycznego obrazu postaci Xi'er. Aria ta stanowi kluczowy element muzycznego portretu Xi'er, ukazując jej niewinność, prostotę, ale także wewnętrzną siłę i emocjonalną głębię. Zanim przystąpiłam do opracowania własnej koncepcji wykonawczej, dokładnie zapoznałam się z interpretacją tej arii przez Peng Liyuan (彭丽媛)⁷⁹, której wykonanie stanowiło dla mnie cenne źródło inspiracji. Peng Liyuan, znana chińska sopranistka, cieszy się ogromnym uznaniem w chińskim świecie muzyki wokalne, dzięki swojej unikalnej technice śpiewu oraz wybitnemu talentowi artystycznemu. Postać Xi'er wykreowana przez Peng Liyuan nie tylko zachowuje cechy chińskiej wokalistyki ludowej, ale

⁷⁹ Peng Liyuan (彭丽媛), urodzona 20 listopada 1962 roku w prowincji Shandong w Chinach, jest znaną chińską sopranistką, pierwszą w kraju posiadaczką tytułu magistra w dziedzinie śpiewu narodowego oraz aktorką pierwszego stopnia. Otrzymuje rządowe stypendium przyznawane przez Radę Państwa. W 1986 roku zdobyła pierwsze miejsce w kategorii śpiewu narodowego w profesjonalnej grupie Telewizyjnego Konkursu Młodych Śpiewaków CCTV. W styczniu 2017 roku Juilliard School w Stanach Zjednoczonych przyznała jej tytuł doktora honoris causa. Wystąpiła w operach: *Białowłosa dziewczyna*, *Córka Partii*, *Ballada o Mulan* i innych.

Peng Liyuan (彭丽媛) video: <https://www.youtube.com/watch?v=FUFUwRQM12s> 26/02/2025, 7:34pm.

także czerpie z zachodniej techniki śpiewu operowego, opierającej się na naukowym podejściu do emisji głosu. Taki zintegrowany styl śpiewu pozwala jej przy tworzeniu postaci Xi'er ukazać zarówno delikatną i subtelną urodę chińskiej muzyki ludowej, jak i szeroką skalę głosu oraz dramatyczne napięcie charakterystyczne dla arii operowych. Jej wyraźna artykulacja, pełne wymawianie dźwięków i zastosowanie chińskiej techniki śpiewu wprowadza melodyjność, jednocześnie podkreślając subtelną ekspresję emocjonalną. Analizując interpretację Peng Liyuan, zdałam sobie sprawę, jak jej doskonała technika wokalna precyzyjnie kształtuje postać. Jej mistrzowskie panowanie nad oddechem oraz wyraziste wyrażanie emocji współlistnieją ze sobą, co sprawia, że jej śpiew łączy siłę z młodzieńczą żywiołowością. Jej występ na scenie, gdzie oczy są jasne, a spojrzenie szybkie i skoczne, ciało lekkie i pełne radości, a język muzyczny płynny i wesoły, stanowił dla mnie źródło inspiracji. To wszystko wywarło głęboki wpływ na moje rozumienie tej arii. Dzięki tej analizie uświadomiłam sobie, jak kluczowe jest badanie możliwości głosu i pogłębianie emocji, aby stworzyć własną, unikalną interpretację postaci Xi'er.

3.1.3.2 Aria Xi'er „Nienawiść niczym góra, smutek jak morze” (Hen si gaoshan chou si hai 恨似高山仇似海) z czwartego aktu opery *Białowłosa dziewczyna* (Bai mao nü 白毛女)

Tłumaczenie słów:

恨似高山仇似海，路断星灭我等待	Nienawiść wysoka jak góry, smutek głęboki jak morze, droga urywa się, gwiazdy zgasły, wciąż czekam.
冤魂不散我不死，雷暴雨翻天我又来	Nie umrę, dopóki duchy skrzywdzone nie znikną, gdy nadejdą burze powrócę.
闪电哪快撕开黑云头，响雷啊你劈开那天河口	Błyskawico rozerwij czarne chmury. Grzmocie rozłup wrota Niebiańskiej Rzeki.
你可知道我有千重恨，你可记得我有万重仇	Czy wiesz, że moja nienawiść jest jak tysiąc gór? Czy pamiętasz, że moja uraz jest jak dziesięć tysięcy mórz?
山洞里苦熬三年整，我受苦受罪白了头	Przez trzy lata w jaskini znosiłam cierpienie, aż wybielały mi włosy od bólu.
我吃的是树上的野果，庙里的供献	Żywiłam się dzikimi owocami z drzew i ofiarami pozostawionymi w świątyni.
苦撑苦熬天天盼老天爷睁眼，我要报仇	Z trudem przetrwałam, każdego dnia modłać się, by Niebiosa otworzyły oczy. Muszę pomścić krzywdę!
我是叫你们糟蹋的喜儿，我是人	Jestem Xi'er, którą zdeptaliście, ale wciąż jestem człowiekiem!
大河的流水你要记起，我的冤仇要你作证	Rzeko, pamiętaj o mojej krzywdzie, bądź świadkiem mojej urazy!
喜儿怎么变成这模样？为什么问你，你不做声	Co się stało z Xi'er? Dlaczego nic nie mówię, gdy sobie zadaję to pytanie?

难道是霹雷闪电你发了抖，难道你 耳聋眼瞎找不见我人影	Czy to grzmoty i błyskawice sprawiają, że drzę? Czy jestem głucha i ślepa, że nie widzę nawet własnego cienia?
我浑身发了白，为什么把人逼成鬼	Całe moje ciało zbieleło – dlaczego zmuszacie ludzi, by stawali się duchami?
问天问地都不应，好！我就是鬼， 我是屈死的鬼！	Wołam do nieba i ziemi, ale nikt mi nie odpowiada! Dobrze! Jestem duchem zamordowanym w niesprawiedliwości.

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 1945 rok

Tonacja: B $\flat$ - dur

Metrum: 4/4 2/4 6/4 5/4 4/4

Tempo: *Rubato*

Forma: Aria ma charakter przekomponowany, narracyjno-dramatyczny, z płynnymi przejściami między sekcjami, odzwierciedlającymi zmiany emocji (od żalu do gniewu).

Można wyróżnić w niej trzy sekcje: A B C

Część	A	B	C
Takt	1-21	22-47	48-91
Tonacja	B $\flat$ - dur		

Część A (t. 1-21)

Preludium (t. 1–7) zostało skonstruowane w celu oddania atmosfery nocy poprzedzającej burzę, pełnej błyskawic i grzmotów. W fakturze akompaniamentu zastosowano tremolo, triolowe figuracje oraz szesnastkowy rytm akordów kolumnowych w obu rękach, co buduje napięcie i dramatyczny nastrój. Dynamika rozwija się w schemacie *ff* – *mf* – *f*, a tempo stopniowo przyspiesza, potęgując ekspresję dramatyczną. Struktura ta przygotowuje słuchacza na emocjonalne wejście Xi'er i stanowi podstawę dla pierwszego słowa tekstu – „nienawiść” (恨), które nabiera szczególnej siły wyrazu dzięki podkreśleniu w akompaniamencie. (patrz Partytura 8.1)



Partytura 8.1

(t. 8-21) Część ta liczy tylko cztery zdania, ale jest najważniejszą częścią całej arii, nadając ton utworowi. Wejście wokalne „Nienawiść jak góra, smutek jak morze” (恨似高山 仇似海) odzwierciedla ekspresyjną linię melodyczną charakterystyczną dla teatru muzycznego regionu Hebei. (t. 8-12) Pierwsze zdanie arii „nienawiść jak góra...” (恨似高山 ...) jest otwarciem odzwierciedlającym przenikliwe melodie opery Hebei, a słowo „nienawiść” (恨) powinno być wypowiedzane z uczuciem krzyku. Należy go wykonywać stosując technikę wokálną tradycyjnej opery chińskiej *penkou* (喷口)⁸⁰, stosując głębokie

⁸⁰ *penkou* (喷口) to metoda śpiewu w chińskiej operze polegająca na wyolbrzymianiu głowy postaci, która służy do zilustrowania potężnego stanu warg i zębów podczas wypływania słów i wydawania dźwięków.
<https://wiki66.com/%E5%96%B7%E5%8F%A3> 30/01/2025, 5:47pm

oddychanie i wykorzystując napięcie przepony, aby utrzymać oddech pod kontrolą. Utrzymując rezonans jamy nosa i głowy, ton powinien być przenikliwy i podekscytowany, w ferworze nienawiści, uwalniając wszystkie stłumione w sercu bohaterki emocje. Po fragmencie „nienawiść jak” (仇似) następuje pauza, przygotowująca podłoże dla słowa „morze” (海), aby utorować drogę wyrażanym uczuciom. Rytm sekcji wykorzystuje *vibrato* i *fermaty*, ukazując długotrwale stłumienie emocji i przeciągający się ból i nienawiść Xi'er. (patrz Partytura 8.2)



Partytura 8.2

W takcie 13. na słowach „droga urywa się, gwiazdy zgasły, czekam...” (路断星灭, 我等待...) akompaniament nagle zatrzymuje się, po czym wznowia się z zastosowaniem techniki *vibrato*, odzwierciedlając przepełnione nienawiścią serce Xi'er, która nie może się poskarżyć, ale wytrwale czeka na zemstę. W kolejnym zdaniu „nie umrę, dopóki duchy skrzywdzone nie znikną” (冤魂不散, 我人不死) zastosowano pauzę, podkreślającą dramatyczną ekspresję. Szczególnie słowo „śmierć” (死) należy wypowiedzieć z zaciśniętymi zębami, tak aby brzmiało wyraźnie i z siłą, przechodząc przez szczelinę między zębami. W „Po burzy z piorunami powracam znowu” (雷暴雨翻天我又来) śpiewając znak „powracam” (来), zapożyczam metodę śpiewu od słynnej chińskiej śpiewaczki Peng Liyuan wykorzystując technikę *tuoqiang* (拖腔)⁸¹. (patrz Partytura 8.3)

⁸¹ *tuoqiang* (拖腔) technika wokalna tradycyjnej opery chińskiej (戏曲) lub teatru quyi (曲艺) oznaczająca przeciągnięcie wymowy słowa, aby wyrazić emocje. Może być ono krótkie lub dłuższe i pojawiać się w środku lub na końcu zdania. W śpiewie *tuoqiang* (拖腔) jest najczęściej przedłużeniem końcówki słowa, a w niektórych przypadkach towarzyszy słowom dodanym dla zachowania metrum wiersza (衬字) lub partykułom modalnym (衬词). Zabieg ten pozwala wydobyć z oryginalnego śpiewu większą wyrazistość.

12
路 断 星 灭 我 等 待，

16
冤 魂 不 散 我 人 不 死， 雷 暴 雨 翻 天

19
我 又 来！

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat). The first system (measures 12-15) has a vocal line with lyrics '路 断 星 灭 我 等 待，' and piano accompaniment with dynamics *f* and *mp*. The second system (measures 16-18) has a vocal line with lyrics '冤 魂 不 散 我 人 不 死， 雷 暴 雨 翻 天' and piano accompaniment with dynamics *mf* and fingerings marked '5'. The third system (measures 19-21) has a vocal line with lyrics '我 又 来！' and piano accompaniment with dynamics *p* and fingerings marked '5'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of the fifth finger.

Partytura 8.3

Część B (t. 22-47)

W tej sekcji opisano dramatyczne przeżycia Xi'er, jej trzyletnią izolację w górach i lasach, brak światła dziennego i życie dzięki darom świątynnym. Wskutek niedoboru soli jej włosy zbieleły, a cała wieś zaczęła postrzegać ją jako Białowłosą dziewczynę. Xi'er nosi w sobie głęboki ból, ale również narastającą wściekłość. Pod względem wykonawczym barwa głosu powinna ulec zmianie – nie jest już tak wysoka i czysta jak w pierwszej części arii, lecz

łagodniejsza, z subtelną nutą lamentu, co oddaje osamotnienie i cierpienie bohaterki. Interludium (t. 22-24) pełni funkcję wprowadzającą – w akompaniamencie pojawiają się triolowe figury, stopniowo budujące napięcie. Dynamika wzrasta od mf do f, wzmacniając efekt wyjącego wiatru, symbolizującego surowe warunki życia Xi'er. Od taktu 24 akompaniament lewej ręki przechodzi w oktawową fakturę, podczas gdy prawa ręka rozkłada triady harmoniczne w triolach, tworząc płynną linię melodyczną. Ten zabieg odnosi się do wcześniejszego interludium, podkreślając stopniowo narastające emocje. Od taktu 25 tempo stopniowo przyspiesza, a akompaniament staje się coraz bardziej intensywny – od vibrato do szesnastek, co odzwierciedla konflikt emocjonalny Xi'er. Bohaterka odczuwa sprzeczne emocje – gniew wobec niesprawiedliwości społecznej, ale i desperację, przez którą może tylko zwracać się do sił nadprzyrodzonych. W frazie „Grzmocie, błyskawico – usłyszcie mnie!” (雷、闪电) śpiewaczka powinna podkreślić wewnętrzną nienawiść, co znajduje odzwierciedlenie w partyturze przez nagłe skoki dynamiczne i fermaty. W słowach „przebija” (撕) – takt 28, „rozdziela” (劈) – takt 28, „zbielały” (白) – takt 36 oraz „czekałam” (盼) – takt 43 wykonawczynie powinny zastosować technikę penkou (喷口). Wymaga to mocnego zaciśnięcia ust przed wymówieniem dźwięku, a następnie wybuchowego uwolnienia powietrza, co nadaje frazom wyjątkową siłę dramatyczną. Technika ta wzmacnia intensywność emocjonalną i potęguje ekspresję gniewu Xi'er. (patrz Partytura 8.4)

26

撕开 黑云头, 响 雷 啊 你 劈开 天河口,

29

你可知道 我有 千重 恨! 你可知道我有 万重 仇!

32

山洞里苦熬 三年 整, 我受苦 受罪

36

白了 头!

mp

Partytura 8.4

Podczas śpiewania taktów 40-43 śpiewaczka powinna wykorzystać techniki wokalne imitujące płacz. Wymaga to delikatnego, łagodnego i pełnego brzmienia, aby podkreślić cierpienie Xi'er, która przez trzy lata żyła w odosobnieniu, w ciemnej jaskini, wyczekując sprawiedliwości. Fraza „Muszę się zemścić” (我要报仇) w takcie 45 stanowi punkt kulminacyjny tej sekcji. Wykonanie tej frazy wymaga zastosowania techniki *tuoqiang* (拖腔), czyli przeciągnięcia frazy melodycznej, co podkreśla determinację Xi'er. Głos naturalny stopniowo przechodzi w rejestr mieszany, a w niższych dźwiękach powraca *kuqiang* (哭腔), co dodatkowo wzmacnia efekt lamentu i dramatyzmu. Ten moment powinien brzmieć pełnym napięciem dźwiękiem, z wibracją w wyższych rejestrach, co doskonale ukazuje wewnętrzny ból

i determinację Xi'er. W akompaniamencie lewej ręki pojawiają się akordy toniczne w technice vibrato, a prawa ręka przechodzi od triol do szybkiego ruchu szesnastek. Ta nagła zmiana faktury muzycznej sprawia, że muzyka staje się cięższa, bardziej napięta i pełna dramaturgii. Zagęszczony akompaniament, wzmocniony dynamiką forte oraz nagłymi akcentami, potęguje emocjonalną intensywność tej frazy. Pod względem wykonawczym interpretacja tego fragmentu powinna oddać pełen gniewu i rozpaczny stan emocjonalny Xi'er, która osiąga szczyt determinacji w dążeniu do pomsty. (patrz Partytura 8.5)

40

我吃的是山上的野果 庙里的供献, 苦撑 苦熬 天天 盼,

44

老天爷 睁眼 我要报 仇!

Partytura 8.5

W części C (t. 48-91.) muzyka przyjmuje strukturę prezentacji tradycyjnej opery chińskiej (戏曲), przechodząc od stylu *sanban* (散板)⁸² do stylu *yaoban* (摇板)⁸³ i z powrotem. W części tej dominują oskarżenia Xi'er. Jej emocjonalność przechodzi od

⁸² *sanban* (散板) to termin muzyczny w tradycyjnej muzyce chińskiej, oznaczający wolne tempo oraz nieregularny rytm w swobodnym metrum. Jest często stosowany w tradycyjnej muzyce instrumentalnej, chińskich pieśniach ludowych oraz operze chińskiej.

<https://baike.baidu.com/item/散板/31420?fr=aladdin> 31/01/2025, 5:40pm.

⁸³ *yaoban* (摇板) to ważna forma rytmiczna w tradycyjnej chińskiej muzyce operowej, znana ze swojego swobodnego rytmu i improwizacji. Jest szeroko stosowana w przedstawieniach operowych, takich jak Pekinopera czy Kunqu, do wyrażania napiętych, intensywnych lub emocjonalnie złożonych scen. *Yaoban* to nie tylko technika muzyczna, ale także ważne narzędzie ekspresji emocjonalnej. We współczesnej kompozycji muzycznej forma *yaoban* również jest wykorzystywana, szczególnie w celu wyrażenia napięcia lub dramatycznych emocji.

<https://baike.baidu.com/item/摇板/3798147> 31/01/2025, 5:41pm.

początkowego niedowierzania, poprzez lekkie powściągnięcie emocji, smutek, następnie żal i złość. Dalej następuje stopniowe kumulowanie się emocji, aż do całkowitej eksplozji. W taktach 48-52 następuje spadek dynamiki, poprzez progresję w dół ciągłych trioli akompaniamentu wydobywającą na wierzch emocje wprowadzając zdanie „jestem Xi’er, którą zniszczyliście” (我是叫你们糟蹋的喜儿). W tym miejscu akompaniament wykorzystuje pauzy (留白), które pozostawiają wokalistce większą przestrzeń ekspresyjną do zaśpiewania frazy. Śpiewając to zdanie, przestudiowałam i zapożyczyłam technikę stosowaną przez młodą chińską śpiewaczkę Lei Jia. Interpretacja Lei Jia wykorzystuje styl zawodzącego głosu *kuqiang* (哭腔)⁸⁴ z opery chińskiej, aby dobitnie wyrazić jak Xi’er znosi cierpienia, aby dopiąć swego celu. Przy wyrazach kończących się na „r” 儿 stosuję zaś kolejną technikę opery chińskiej - *souyin* (擞音)⁸⁵, wyrażając przebijającą przez racjonalne emocje żądzę zemsty. Recytatywny (*nian bai* 念白)⁸⁶ fragment „jestem człowiekiem” (我是人) dodaje dramatycznego napięcia i odzwierciedla wewnętrzne uczucia Xi’er, takie jak smutek, oburzenie i nieustępliwość. (patrz Partytura 8.6)

⁸⁴ *kuqiang* (哭腔) to technika wokalna polegająca na naśladowaniu dźwięków płaczu w celu wyrażenia smutku, cierpienia lub żalu. Jest szeroko stosowana w tradycyjnej chińskiej operze i pieśniach ludowych, gdzie poprzez drżenie głosu, przerywany oddech i wahania wysokości dźwięku wzmacnia ekspresję emocjonalną i dramaturgię muzyki.
<https://baike.baidu.com/item/哭腔/8432917> 31/01/2025, 5:48pm

⁸⁵ *souyin* (擞音) dosłownie “drżący dźwięk”, nazywana również *souqiang* (嗽腔, “kaszlący styl śpiewu”) to jedna z tradycyjnych chińskich technik śpiewu operowego, polegająca na wytworzeniu specjalnego dźwięku poprzez zablokowanie przepływu powietrza przez krtań.
<https://baike.baidu.com/item/擞腔/54144638> 31/01/2025, 5:49pm

⁸⁶ *nian bai* (念白) - jest to technika ekspresyjna unikalna dla chińskiej opery. Dramatyzuje i umuzycznia język tonem pomiędzy mową a śpiewem i jest często używany do wyrażania wewnętrznego monologu postaci lub dialogu między nimi, odzwierciedlając myśli i emocje bohaterów. *nianbai* i partie śpiewu są często połączone, towarzyszą sobie i kontrastują ze sobą, tworząc unikalny styl artystyczny w operze chińskiej. *nianbai* nie istnieje w izolacji, ale opiera się na grze aktorskiej (行当), wraz z ekspresją mimiczną, postawą ciała i innymi formami ekspresji, w celu przekazania myśli i uczuć postaci oraz ukształtowania cech charakteru postaci, którym ma służyć.
<https://baike.baidu.com/item/念白/9803835> 31/01/2025, 5:50pm



Partytura 8.6

W taktach 60-65 muzyka przechodzi w styl *yaoban* (摇板), czyli rytm bardziej kołyszący i płynny, przy jednoczesnym utrzymaniu napięcia dramatycznego. W tej sekcji pojawia się również *jinla-manchang* (紧拉慢唱) – typowe dla opery chińskiej połączenie szybkiego akompaniamentu instrumentalnego z powolnym śpiewem.

Seria dramatycznych pytań: w tekście śpiewu Xi'er kolejno pyta: „Co się stało?” (怎么?), „Dlaczego?” (为什么?) i „Czy?” (难道?), co stanowi kulminację jej skumulowanego gniewu i cierpienia. Akompaniament wzmacnia napięcie – szesnastki w prawej ręce, ostre dwudźwięki i ósemkowe pauzy w lewej ręce sprawiają, że muzyka staje się coraz bardziej napięta. Takt 65 – powtórzenia frazy i technika *runqiang* (润腔). Słowa „ty” (你) i „je” (我) są kilkakrotnie powtarzane, a rytm stopniowo przyspiesza, co jest charakterystyczne dla *runqiang* (润腔) – techniki polegającej na płynnym rozwijaniu frazy. Efekt ten dodaje dramatyzmu i podkreśla desperację Xi'er, która żąda odpowiedzi na swoje pytania. Takt 73 – kulminacyjny moment „zbielało” (白)

Wielowarstwowa artykulacja wokalna łączy trzy techniki: *tuoqiang* (拖腔) – przeciągnięcie dźwięku, które dodaje emocjonalnej głębi. *penkou* (喷口) – wybuchowy efekt, który podkreśla żal i determinację Xi'er. *souyin* (擞音) – drżące zakończenie frazy, wyrażające płacz, bezradność i gorycz.

Dynamika i kulminacja: w całej sekcji napięcie emocjonalne stale rośnie – zarówno w partii wokalne, jak i w akompaniamentcie. Orkiestracja staje się coraz bardziej intensywna,

a głos Xi'er przechodzi od pełnej ekspresji w rejestrze mieszanym do bardziej rozedrganego brzmienia *kuqiang* (哭腔), aż do eksplozji emocjonalnej w finale sekcji. (patrz Partytura 8.7)

56

大 河 的 流 水 你 要 记 起,

【摇板】

61

我的冤仇要你作 证, 喜儿怎么变成这模 样, 为什么问你

65

你 你 你 你 不 做 声? 难道是劈雷闪电你发了 抖,

68

难道你耳聋眼 瞎, 找 不 见 我 人 影。

72

我 我 我我我我我我 浑身发了 白。

Partytura 8.7

Na końcu arii Xi'er zwraca się do Nieba z pytaniem, na które nie otrzymuje odpowiedzi Wyciera więc łzy i w gniewie śpiewa: „duch na śmierć niesłusznie potępiony” (屈死的鬼), „duch na śmierć skrzywdzony” (冤死的鬼), „duch nieumarły” (不死的鬼). Podczas śpiewu tempo powinno nieustannie wzrastać, głos powinien osiągać większe napięcie, z przenikliwym, stanowczym brzmieniem, które dopełni obrazu smutnej, nienawistnej i jednocześnie zdeterminowanej postaci Xi'er. (patrz Partytura 8.8)

83

(白)好! (唱) 我就是 鬼, 我是屈死的 鬼, 我是冤死的 鬼, 我是

87

不 死 的 鬼!

Partytura 8.8

Aria „Nienawiść niczym góra, smutek jak morze” jest najbardziej dramatyczną, najdłuższą i najtrudniejszą arią w operze *Białowłosa dziewczyna*. Aby dobrze zaśpiewać ten utwór, odniosłem się do wykonania Guo Lanying (郭兰英)⁸⁷, Peng Liyuan (彭丽媛) i Lei Jia (雷佳). Na koniec podsumowałem istotę ich koncepcji i zintegrowałem ją z moim własnym śpiewem. Śpiew Guo Lanying opiera się na chińskim śpiewie operowym, dziedzicząc i przenosząc cechy *run qiang* (润腔) oraz *tu yao zi* (吐咬字) w tradycyjnej chińskiej operze. Peng Liyuan, opierając się na chińskim śpiewie ludowym, łączy zachodnią metodę śpiewu operowego i przyjmuje więcej *run qiang* (润腔). Wersja Lei Jia jest bardziej dramatyczna w swoich szczegółach, ponieważ wzmacnia appoggiaturę, poszerza komory rezonansowe i zwiększa wartość czasową melodii, podkreślając w ten sposób nienawiść Xi'er. Interpretacje Guo Lanying, Peng Liyuan i Lei Jia dostarczyły mi inspiracji na wielu poziomach: od kontroli oddechu, przez subtelne zmiany barwy głosu, aż po wielowarstwowe budowanie emocji i integrację języka z muzyką. Ich wykonania ukazują, jak precyzyjna technika wokalna może służyć pogłębionej ekspresji dramatycznej i skutecznie oddawać skomplikowane uczucia Xi'er.⁸⁸

Te elementy pozwoliły mi na pogłębienie interpretacji Xi'er i nadanie jej indywidualnego charakteru, łączącego tradycyjne elementy opery chińskiej z nowoczesnym podejściem do ekspresji wokalne.

⁸⁷ Guo Lanying (郭兰英), urodzona 31 grudnia 1930 roku w prowincji Shanxi w Chinach, ukończyła Zespół Artystyczny Północnochińskiego Uniwersytetu Zjednoczonego. Jest chińską sopranistką, aktorką operową oraz wykonawczynią opery Jinju, a także pedagogiem w dziedzinie śpiewu narodowego. Otrzymała pierwszą w historii chińską Złotą Płytę, Nagrodę za Całokształt Twórczości w Dziedzinie Chińskiej Sztuki Operowej oraz Nagrodę za Całokształt Twórczości w ramach VII edycji Chińskiej Złotej Nagrody Muzycznej „Złoty Dzwon”. Występowała w wielu operach, takich jak *Białowłosa dziewczyna* (白毛女) i *Małżeństwo Xiao Erhei* (小二黑结婚).
<https://baike.baidu.com/item/郭兰英/31567> 22/03/2025, 4:00pm.

⁸⁸ Guo Lanying (郭兰英) audio: <https://www.youtube.com/watch?v=pgtb-EIZ7s8> 01/02/2025, 2:10pm.

Peng Liyuan (彭丽媛) video: <https://www.youtube.com/watch?v=9DdaYteFQQM> 01/02/2025, 2:11pm

Lei Jia (雷佳) video: <https://haokan.baidu.com/v?pd=wisenatural&vid=4249492877306329988>

01/02/2025, 2:12pm

3.2. Jinzi z opery *Pustkowie* (Yuanye 原野)

3.2.1 Kontekst twórczy

Pod względem kompozycji muzycznej kompozytor Jin Xiang w pełni wykorzystuje ekspresyjną moc różnych form wokalnych, a także orkiestry w rozwoju muzyczno-dramatycznym.⁸⁹ Jednocześnie całość opery ma strukturę *połączoną* (通连体), z połączenia *formy balladowej* (歌谣体) chińskiej opery ludowej i struktury *banqiang* (板腔体) lub też formę z *podziałem na partie* (分曲结构).⁹⁰ Osiągnięcie integralności muzycznej całej opery za sprawą częściowej niekompletności zapożyczanych form pozwala uniknąć dążenia do cząstkowej integralności muzycznej i fragmentacji ogólnego rozwoju dramatycznego, dzięki czemu dramatyzm całej opery jest bardzo spójny. Kompozytor wykorzystuje współczesne europejskie techniki kompozycyjne (np. współbrzmienia inspirowane impresjonizmem) do rozwoju konfliktu i tworzenia sytuacji dramatycznych, a jednocześnie twórczo absorbuje niektóre cechy muzyki ludowej (np. chińską mikrotonalność łącząc ją z harmoniką klasterową), czyniąc *Pustkowie* dziełem zarówno międzynarodowym, jak mającym etniczny charakter. Kompozycja arii Jinzi skupia się bardziej na dramatycznej funkcji, jednocześnie zachowując równowagę liryzmu i dramatyzmu, indywidualności postaci i śpiewności melodii. Co więcej, część wokalna sztuki jest bardzo oryginalna i atrakcyjna artystycznie, a także odpowiada potrzebom teatru muzycznego. Kompozytor wykorzystuje duże skoki interwałowe do ukazania wewnętrznego rozdarcia, podczas gdy lamentacje opiera na pentatonice nawiązując do ludowej prostoty.

⁸⁹ Opera powstała w latach 80. XX w., okresie liberalizacji chińskiej kultury, co tłumaczy jej eksperymentalny charakter.

⁹⁰ Jin Xiang łączy tradycyjne struktury chińskiej opery ludowej:

– **板腔体 (banqiang)**: System rytmiczno-melodycznych wzorców, typowy dla oper pekińskiej, służy budowaniu dynamicznych przejść dramatycznych.

– **歌谣体 (balladowa)**: Prostsze, pieśniowe formy, podkreślające liryzm i narrację.

– **通连体 (struktura połączona)**: Autorski termin kompozytora, oznaczający płynne przejścia między sekcjami, unikające sztywnych podziałów na „numery”.

– **分曲结构 (struktura podzielona)**: Zachowuje jednak odrębność kluczowych arii (np. Jinzi), co tworzy dialektykę między ciągłością a wyodrębnieniem.

Szeroka ideologiczna i muzyczna objętość sztuki pozwoliła kompozytorowi na wykorzystanie myślenia operowego⁹¹ do stworzenia struktury dzieła. Nowoczesne techniki, takie jak politonalność, mikrotonalność i aleatoryzm, są wykorzystywane do wyrażania zniekształcenia ludzkiej natury i deformacji natury; techniki romantyczne i impresjonistyczne są wykorzystywane do odrodzenia ludzkiej natury i piękna pierwotnych kolorów natury; a techniki takie jak niejednoznaczność strukturalna, osłabiona melodyka i wielowarstwowe połączenie ostrych interwałów są wykorzystywane do organizowania dramatycznych fragmentów i fragmentów, takich jak recytatyw, *yunbai* i mowa,⁹² oraz do wyrażania czegoś co sam kompozytor (Jin Xiang) określał jako „mgliste sceny”⁹³, mając na myśli stan niepewności co do losów bohaterów opery, opiewając w ten sposób piękno ludzkiej niewinności ale też dzikiej, pierwotnej natury. Instynktów, które były tłumione i tępione, wręcz zakazane dla najniższych warstw społecznych. Tworząc wielki kontrast z dziwnym pięknem zniekształconych pozorów.⁹⁴ Podobnie jak wiele innych oper, *Pustkowie* również opiera się na podejściu tematycznym w strukturze muzycznej, a kompozytor zaprojektował trzy podstawowe tematy dla całej opery: temat „dzikiej przyrody”, który jest zarówno niski i smutny, ale także elegancki i odległy; temat „miłosny”,⁹⁵ który jest miękki i liryczny, z głębokimi i rozwijającymi się emocjami; oraz niesamowity temat „ciemności”.⁹⁶ *Pustkowie* Jin Xiang to próba syntezy tradycji Wschodu i Zachodu, gdzie postać Jinzi staje się nośnikiem uniwersalnych tematów: walki o autonomię, piękna natury i społecznej opresji. Kompozytor, poprzez innowacyjne techniki, tworzy dzieło o wymiarze zarówno lokalnym (chińska tożsamość), jak i globalnym (język awangardy).

⁹¹ Yu Qihong, *Myślenie operowe oraz opera „Pustkowie” jako jego praktyczny przykład* (“歌剧思维”及其在〈原野〉中的实践) [J], *Muzykologia chińska (中国音乐学)*, 2010(3).

⁹² Należy podkreślić, że *yunbai* to stylizowany recytatyw z tonalną intonacją, różny od potocznej mowy.

⁹³ Jin Xiang, *Zdziwienie i poszukiwanie* (困惑与求索) [M], Shanghai Music Publishing House (上海音乐出版社), 2003, s. 94-95.

⁹⁴ „Dziwne piękno”: Improwizowane sekcje perkusji (np. *paigu*) kontrastują z sztywnymi strukturami orkiestry, odzwierciedlając konflikt między naturą a cywilizacją.

⁹⁵ Liryczna melodia w skali *pelog* (indonezyjska, ale adaptowana w chińskiej muzyce ludowej), podkreśla uniwersalność emocji.

⁹⁶ Kontrast między „dziką przyrodą” (temat niski, z użyciem dizi – fletu bambusowego) a „ciemnością” (klaster w smyczkach) symbolizuje walkę instynktów z normami społecznymi.

3.2.2 Kształtowanie muzycznego wizerunku Jinzi

Jest to opera w czterech aktach. Akcja rozgrywa się w latach trzydziestych XX wieku na ubogiej i zacofanej wsi w północnych Chinach. Biedny chłop Chou Hu (仇虎) zostaje wtrącony do więzienia na skutek intryg lokalnego właściciela ziemskiego Jiang Yanwang (阎王). Jego ojciec i siostra również padają ofiarą prześladowań ze strony Jiang Yanwanga i giną tragicznie. Przepełniony gniewem i żądzą zemsty Chou Hu postanawia zabić Jiang Yanwanga, aby pomścić swoją rodzinę. Po ucieczce z więzienia i przezwyciężeniu wielu trudności Chou Hu wraca do rodzinnej wsi, gdzie dowiaduje się, że Jiang Yanwang już nie żyje. Pozbawiony celu i pogrążony w poczuciu zagubienia Chou Hu przenosi cel swojej zemsty na syna Jiang Yanwanga – Jiang Daxing (焦大星). Jiang Daxing jest człowiekiem łagodnym i słabego charakteru; w dzieciństwie był przyjacielem Chou Hu. Teraz jest mężem jego dawnej ukochanej – Jinzi (金子). Jinzi w rodzinie Jiang żyje w skrajnie trudnych warunkach, doświadczając ucisku, cierpienia, wewnętrznego rozdarcia i zagubienia. Chou Hu, pragnąc pomścić swoją rodzinę, a także uwolnić Jinzi z więzienia feudalnego domu, ostatecznie zabija niewinnego Jiang Daxinga. Posługując się podstępem, doprowadza również do tego, że matka Jianga własnoręcznie zabija swojego wnuka – Xiao Heizi (小黑子). Chou Hu, choć dokonał zemsty, nie odczuł satysfakcji ani radości z jej spełnienia. Dręczony zarówno nienawiścią, jak i wyrzutami sumienia, ostatecznie sam doprowadził się do zguby.

Jinzi już, kiedy pierwszy raz pojawia się na scenie sprawia wrażenie pięknej kobiety, która urodziła się na żyznej ziemi, wolnej, pełnej surowej siły życiowej i pasji, pełnej wigoru, ale która cierpi z powodu tłumionych uczuć. Jest atrakcyjna, dowcipna i nieskrępowana, jest dzika, twarda i odważna, jest ognista, dominująca i lekceważy konwenanse, a jednocześnie życzliwa, prosta, przecież wewnętrznie zbuntowana przeciw feudalnej etyce. Kompozytor Jin Xiang wykorzystuje różnorodne środki muzyczne, aby umieścić niezwykle złożoną postać Jin Zi w złożonej sieci relacji. Właśnie „z takimi postaciami obdarzonymi pięknem i witalnością charakteru, możliwe jest zainteresowanie widzów ideałami i przeżyciami postaci, zmiennością ich losów i ich zakończeniem; możliwe jest odczuwanie ostrości konfliktów i zrozumienie głębokiego

znaczenia wydarzeń, gdy dramat muzyczny rozwija się krok po kroku.”⁹⁷.

Aria Jinzi „Och, znowu się ściemnia” (Ai, tian you hei le 哦, 天又黑了) pojawia się w pierwszym akcie opery *Dziki brzeg*. W tym momencie Jinzi właśnie odbyła gwałtowną kłótnię z matką Jiao. Okrutna i podstępna teściowa obrzuca ją najbardziej jadowitymi obelgami. Jiao Daxing, znajdujący się w centrum konfliktu, okazuje się jednak człowiekiem słabym i tchórzliwym – w oczach Jinzi jest pełnym nieudacznikiem. Nie rozumie sytuacji, ma niezdecydowany charakter i wobec kłótni między żoną a matką pozostaje bezradny, ograniczając się jedynie do błagalnych słów: „Proszę was, przestańcie...”. Nie potrafi zapewnić Jinzi ciepłego domu, a ona w głębi serca gardzi takim mężczyzną. W jej wyobrażeniu mąż powinien być odpowiedzialny, odważny, zdolny stanąć u jej boku, chronić ją, dać jej wolność i szczęśliwe życie. Pod wpływem tych emocji, Jinzi śpiewa arię „Och, znowu się ściemnia”. Ta aria jest mostem łączącym pierwszą i drugą część aktu. Z jednej strony wprowadza tło historyczne opowieści, czyli ciemne, feudalne społeczeństwo, z drugiej zaś ukazuje nienawiść Jinzi do feudalnego porządku i jej silną tęsknotę za życiem pełnym wolności, odsłaniając relacje rodzinne i konflikty, które przygotowują grunt pod dalszy rozwój fabuły.

Pojawiająca się w II akcie aria „Ach, mój Hu!” (啊, 我的虎子哥) jest wyznaniem miłości Jinzi do Hu Qiu i jest jednym z najbardziej ekscytujących momentów w całej operze. Powrót Chou Hu sprawił, że wyschnięty kwiat miłości Jinzi znów zakwitł. Po wielu latach Chou Hu po raz kolejny pojawił się w życiu Jinzi, jakby to był cud. Dziesięć dni pełnych miłości i czułości sprawiły, że Jinzi promieniuje radością, jej głos nabrał pieszczotliwego tonu, oczy błyszczą jak woda, a usta rozciągają się w uśmiechu. Jednakże w sercu Jinzi walczą ze sobą dwa uczucia: miłość i nienawiść. Kocha Chou Hu ale i nienawidzi jego odejścia w przeszłości. Nadal czuje złość, że zostawił ją samą w tym ciemnym świecie, gdzie cierpiała i była torturowana. Teraz boi się, że te dziesięć dni to tylko iluzja, że Chou Hu znowu ją opuści. W końcu ta walka w jej sercu się rozstrzyga na korzyść gorącej miłości. Biegnie

⁹⁷ Jiao Jie, *Wstępne badanie piękna opery* (歌剧美的初探) [J], Chińska muzykologia (中国音乐学), 1985(4), s. 29-30.

w stronę Chou Hu, przytula go mocno i nie chcąc puścić mówiąc: „Jak mogę nie kochać mojego ukochanego? Jak mogłabym nie kochać? Jak mógłbym cię stracić?” (亲人啊, 我哪能不疼, 哪能不爱, 哪能丢了你?). Aria Jinzi „Ach, mój Hu!” pojawia się właśnie w tym momencie. Ponowne spotkanie z ukochanym przywołuje wspomnienie miłosnych chwil stąd odzwierciedlenie tych emocji w muzyce. W perspektywie symbolicznej warto podkreślić, iż Jinzi jest niejako metaforą „dzikiej natury” tłumionej przez feudalne struktury, stąd jej wizerunek muzyczny (np. improwizowane frazy, nieregularne rytmy) kontrastuje ze sztywnymi formami uosabiającymi zastany feudalny porządek.

3.2.3 Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Jinzi

3.2.3.1 Aria Jinzi „Och, znowu się ściemnia” (Ai, tian you hei le 哦, 天又黑了) z pierwszego aktu opery *Pustkowie* (Yuanye 原野)

Tłumaczenie libretta:

哦, 天又黑了, 哦, 我的心更暗。	Och, znowu się ściemnia. Moje serce staje się mroczne.
这一天天, 长得永远过不完	Dni są tak długie jakby miały się nigdy nie skończyć.
等来了早晨, 又熬到夜晚。	Oczekiwanie na poranek i bezsenne noce.
浪漫的夜啊, 闷得像坟墓一样,	Romantyczna noc, duszna jak grób.
多想有那么一天太阳亮的耀眼	Chciałabym zobaczyć słońce świecące jasno pewnego dnia.

云高高，天蓝蓝，我变成一只小鸟。	Chmury są wysoko, niebo jest błękitne, zamieniam się w małego ptaszka.
想飞，飞的自在，想落，落在树尖。	Chcę latać, latać swobodnie, chcę opaść, opaść na czubek drzewa.
再也听不到那声声咒骂，再也看不到那阴沉沉的脸，	Nigdy więcej nie usłyszeć przekleństw, nigdy więcej nie zobaczyć ponurej twarzy
什么时候能如了我的心愿，我的心愿!	Kiedy spełni się moje pragnienie, pragnienie mego serca!
天又黑了，我的心更暗，	Och, znowu się ściemnia. Moje serce staje się mroczne.
又要去守着孤灯，又要去伴着凶神。	Pójdę trzymając samotne światełko, towarzyszyć mi będą demony
梦里黑发熬成白发，醒来时一颗心碎成儿瓣。	We śnie (moje) czarne włosy stały się zupełnie białe, budzę się z sercem rozbitym na kawałki
不! 这难道就是我金子的命? 我要活下去，活下去，活下去!	Nie! Czy to jest życie Jinzi? Chcę żyć, żyć, żyć!
水里火里，天上人间，	W wodzie i ogniu, w niebie i na ziemi.
我金子，总有变成飞鸟的一天!	Ja, Jinzi, pewnego dnia stanę się ptakiem!

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 1987 r.

Tonacja: Kompilacja E-dur z chińskimi skalami narodowymi (głównie pentatoniczna skala *yu*)

Metrum : 3/4 5/4 8/4 4/4 7/4 (głównie 3/4 i 4/4, plus nieregularne frazy wynikające z prozodii tekstu)

Tempo: *Allegretto, Allegro*

Forma: Przekomponowana forma muzyczna A B C B D, z powracającymi motywami, bez sztywnych sekcji.

Część	Preludium	A	B	C	B	D
Takt	1-11	12-25	25-31	32-43	43-55	56-85
Tonacja	E - dur					

Śpiewając tę arię, należy kontrolować dwie emocje Jinzi, pierwsza to lament nad losem i odraza do ciemnego życia, druga to pragnienie lepszej przyszłości. Po drugie, jeśli chodzi o metodę śpiewu, przyjęto połączenie chińskiego śpiewu ludowego i *belcanto*, co sprawia, że ekspresja wokalna ukazuje niezbędne zmiany i siłę ekspresji właściwą dla specyfiki muzycznego teatru chińskiego. Poruszający i szczery śpiew sprawia, że miłość i nienawiść, niewinność i pasja Jinzi mogą być dobrze zinterpretowane.

Warto zauważyć, że w tej arii tonacja jest tworzona przez połączenie chińskich skal narodowych z nowoczesną tonacją, co jest widoczne w melodii akompaniamentu fortepianowego. Jednakże, opierając się na tonice *E* w lewym ręku fortepianu, możemy

stwierdzić, że wszystkie zmiany tonacji krążą wokół tonacji E-dur. Partytury arii, z których korzystałam podczas nagrania, zostały opracowane w formie *redukcji fortepianowej*⁹⁸. Stąd moja analiza po części odnosi się do wyciągu fortepianowego, przecież starałam się też, w istotnych kwestiach, zauważać strukturę oryginalnego akompaniamentu orkiestrowego. Akompaniament arii Jinzi wyróżnia się nieregularną strukturą formalną, w przeciwieństwie do ściśle uporządkowanych pieśni artystycznych, oraz elastycznym i zmiennym schematem rytmicznym. Faktura akompaniamentu fortepianowego tworzy organiczną całość z główną melodią wokalną. Rytmiczny wzór towarzyszącego splotu symbolizuje zmiany emocjonalne w bohaterze i do pewnego stopnia określa stan oddechu wokalisty.

Preludium (t. 1-11) Preludium zaczyna się w tempie *Allegretto*, dzieląc się na dwie części. Pierwsza to wprowadzenie w metrum 3/4, druga to wprowadzenie wokalne w rytmie *sanban* (散板). Część wprowadzenia oparta jest na nakładających się akordach (imitujących efekty instrumentalne sekcji smyczkowej), towarzyszy jej opadająca linia melodyczna w akordach oraz zakończenie frazy w *poco rit.*, które zdaje się ponownie wciągać serce Jinzi w dolinę smutku. W takty 7 następuje przejście do swobodnej rytmiki (*sanban*), z użyciem ozdobników i synkop w partii perkusji, co oddaje wewnętrzny niepokój Jinzi, a także stopniowo zagęszczającego się rytmu, co bardziej przypomina smutny szept Jinzi, wyrażający jej żal. W towarzyszeniu orkiestry, na początku wprowadzony zostaje dźwięk Tubular Bell, glockenspiela i wibrafonu w unisono. Następnie wchodzi kolejno flet i klarnet, a całość wspierana jest przez pedałowe dźwięki kontrabas, tworząc atmosferę martwej ciszy. W tym momencie Jinzi, samotnie siedząc na równinie, rozpoczyna monolog wewnętrzny.

(patrz Partytura 9.1)



⁹⁸ *Redukcja fortepianowa* (w polskim piśmiennictwie *wyciąg fortepianowy*) to aranżacja partytury orkiestrowej lub zespołowej na fortepian, zachowująca podstawowe elementy utworu, takie jak melodia, harmonia i struktura rytmiczna. Jest ona stosowana w celu umożliwienia wykonania kompozycji bez pełnego składu orkiestrowego.



Partytura 9.1

Część A (t. 12-55) Oznaczenie tempa zmienia się na 54, zaczynając od b' z dynamiką *mp*, powoli wprowadzając dźwięk. Instrumenty smyczkowe ograniczają się do ciągłego dźwięku basu, dalej budując przytłaczającą atmosferę. W pierwszej frazie „Ach, znowu się ściemnia” (哦，天又黑了)，aby pokazać trudy życia Jinzi, a także jej przygnębiony nastrój, śpiewam tonem westchnienia i bezsilności, kontrolując głośność oraz barwę głosu poprzez oddech. Fraza ta wymaga matowego tonu, aby oddać zapadający zmrok, taki dźwięk pasuje do nastroju Jinzi w tym momencie. Kwarta zwiększona akompaniamencie pojawiająca się w taktach 15-17, obrazuje uczucie dysharmonii i przytłaczającej atmosfery, wywołując uczucie dysharmonii i przytłaczającej atmosfery. We frazie „Ach, moje serce staje się ciemniejsze” (哦，我的心更暗)，w melodii pojawia się niewielka fluktuacja, odzwierciedlająca bardziej smutny, wzdychający ton Jinzi. Można tutaj głosem szczególnie wydobyć znak „ciemny” (暗), oddając westchnienie Jinzi w stosunku do życia i swojego przeznaczenia. Obydwa zdania mają stosunkowo przytłumiony ton, oddający wewnętrzną udrękę postaci. (patrz Partytura 9.2)

10

金子: $\text{♩} = 54$
Jin Zi: *mp*

哦，天又黑了，
Ah, the sky grows dark.

454A 455 *mp*

Cl. Hp.

p



Partytura 9.2

W taktach 18-21 rytm stopniowo staje się bardziej fragmentaryczny. W taktach 18-20 ta sama melodia powtarza się trzykrotnie, progresując w dół. Wykorzystując triolę oraz dodając vibrato, melodia zyskuje drżący charakter. Zastosowanie glissando wyraża lęk Jinzi w jej wnętrzu. We fragmencie libretta „Dzień po dniu, tak długie jakby nigdy miały się nie skończyć, oczekiwanie na poranek i czuwanie do późnej nocy”(这一天天啊，长的永远也过不完，等来了早晨，又熬到黑夜) po pierwsze zwracam uwagę na ton narracji, po drugie używam znanej z tradycyjnej opery chińskiej techniki zawodzącego głosu *kuqiang* (哭腔), aby wyrazić obawy Jinzi. W momencie pojawienia się frazy „tęsknota za nocną jesienią” (又熬到黑夜), melodia stopniowo staje się coraz dłuższa, a zastosowanie *legato* sprawia, że fraza staje się pełniejsza, tworząc wrażenie, jakby postać pogrążała się w ciemności. Jest to wyraźny kontrast w stosunku do triol w takcie 18. Ta fraza nie tylko wyraża charakter Jinzi, ale także zapowiada jej tragiczny los. Kompozytor ciekawie dodał pauzę na końcu frazy, co sprawia, że część melodii staje się głębsza, pozostawiając zawieszenie i wzmacniając wrażenie u słuchaczy, dając im niekończącą się refleksję. (patrz Partytura 9.3)





Partytura 9.3

W taktach 25-31 struktura opiera się na dwóch niemal identycznych frazach melodycznych (przetworzone powtórzenie motywu z wariacjami interwałowymi). Metrum fluktuuje pomiędzy 3/4, 7/4 i 4/4. Kolorystyka melodii przechodzi od ciemnej i przygnębiającej do jasnej i wzniosłej. Akompaniament fortepianu naśladuje flet i instrumenty smyczkowe, stosując staccato i legato. Zauważa też partie fagotu i rogu, które sporadycznie dołączają do partii wokalne. (takty 25-28) Partia wokalna zaczyna się od triolowej grupy, po czym następuje skok oktawowy w górę, co wyraża emocję, iż Jinzi nie może już znieść swojego zniewolenia i pragnie uwolnić się od ciemnych chmur nad głową, by odnaleźć światło. Następną fraza „ah” (啊) trwa czternaście miar z licznymi melizmatami, stanowiąc lament nad długotrwałymi tragicznymi doświadczeniami Jinzi, wyrażając jej rozpacz, gdy jej wewnętrzny świat zbliża się do załamania. Podczas śpiewu interpretuję tę partię z większą emocjonalną intensywnością, a zastosowanie rezonansu w jamie głosowej sprawia, że dźwięk staje się bardziej przenikliwy. Takty 29-31 powtarzają niemal niezmienioną melodię. Jednak metrum ulega trzykrotnej zmianie: z 3/4 na 7/4, a następnie na 4/4. Szybkie przebiegi zarówno w partii wokalne jak i w akompaniamencie, w pełni oddają nagłą potrzebę Jinzi, by uciec od ciemności i dążyć do światła. (patrz Partytura 9.4)

25

漫漫的 夜啊
The end- less night

27

啊
ah

470

闷得 像 坟 墓 一 样,
op- pres- sive as a grave.

29

多想有那么一天
How I long for a day

太 阳 亮 得 耀
when the sun shines so

31

眼!
bright.

云
Clouds

so

Hp.

475

Sub. *p*

Hn.

Partytura 9.4

Od takty 32, Jinzi realizuje swoje pragnienia poprzez fantazję. W akompaniamencie fortepianowym, sekstole grane prawą ręką imitują harfę w partyturze orkiestrowej. Rytmiczny wzór grany lewą ręką natomiast naśladuje skrzypce. Wielokrotnie pojawiające się sekstole wyrażają fantazję i tęsknotę Jinzi. W partyturze orkiestrowej mamy teraz timpani i talerze. Z kolei partia waltorni realizuje rytm zawierający figurę trioli i synkopę. Jednocześnie malują one przestronność „Chmury są wysoko, niebo jest błękitne” (云高高, 天蓝蓝). Jinzi maluje nam obraz wysokiego nieba i rzadkich chmur swoim jasnym, pełnym dźwiękiem. Wykonanie tej frazy wymaga uniesienia mięśni uśmiechu, aby uzyskać czysty, melodyjny, delikatny i pełen uroku dźwięk, który stanowi wyraźny kontrast z poprzednią, mroczną częścią. (t. 38-41) „Zamieniam się w małego ptaszka” (我变成一只小鸟) „Chcę latać, latać swobodnie, chcę opaść, opaść na czubek drzewa” (想飞, 飞的自在, 想落, 落在树尖), to frazy które jeszcze bardziej podkreślają tęsknotę Jinzi za wolnością. W partii wokalne zastosowanie staccato sprawia, że muzyka staje się radosna i żywiołowa. W omawianej frazie trzy skoki interwałowe (seksta, kwinta, kwarta + zstępująca tercja) zdają się łączyć fantazję z rzeczywistością. Śpiewaczka powinna zastosować lekką, elastyczną interpretację mowy potocznej, aby wyrazić przemożną tęsknotę Jinzi za wolnością. W jej fantazji uzyskuje wolność podobną do tej, którą cieszy się mały ptaszek. Kompozytor podkreśla nastrój postaci poprzez ciągle wariacje. Ostatnia długa nuta e^1 stanowi zapowiedź nadchodzącego powrotu Jinzi do rzeczywistości. (patrz Partytura 9.5)

34

高 高, 天
high so high, The

6

5

3 3 3

Cl.

37 sky so blue, I will be- come a small bird. Soar- ing.

40 飞的自在, 想落, 落在树尖。 再也听不
freely up high, light- ing on the tree tops. Nev-er a- gain

480 485

Fl. Hn. Vc. solo

Partytura 9.5

W taktach 43-55 nadal mamy zmienne metrum, dostosowane do prozodii słowa, z przewagą regularnego 4/4. W tym momencie Jinzi nagle wraca ze snu do rzeczywistości, ponieważ następuje rekapitulacja skarg i odwrócenie nastroju. Powrót motywu w niższym rejestrze symbolizuje utratę nadziei. Towarzyszą mu klastery w smyczkach, podkreślające narastający niepokój. Podczas śpiewania wyraźnie zaznaczam w moim oddechu przejście od jednego fragmentu do drugiego. Następnie, (t. 48-52) w przesadnym tonie, zachodzi przeskok od łagodnego głosu do „ponurej twarzy” (阴沉沉的脸) z towarzyszeniem triola i glissando, aby wyrazić strach przed prawdziwym życiem. Jinzi nie może powstrzymać się od zadania pytania, kiedy zakończą się te pełne ucisku i rozpacz dni, „kiedy ziści się jej marzenie?” (什么时候能如了我的心愿?). Podczas śpiewania tego fragmentu należy nadać frazie intonację pytającą. (patrz Partytura 9.6)

43

到 to hear the sounds 那 声 of cur-ses

Fl. Cl.

Fg.

45

声 咒 骂, 再也看不 到
in my ears, Never again to- see

Hn.

490

48

那 阴 沉 沉 的 脸, 什 么 时 候 能
that me-lan-cho-ly face. Oh, when will my dreams come

Vle. *mp*
Ve. *mp*

51

如 了 我 的 心 愿, 我 的 心
true? When will my dreams come

S. (Cl.) 哦! Ah!

A. (Hn.) 哦! Ah!

495

Partytura 9.6

Następnie przechodzimy do części D arii (t. 56-85) w tempie *allegro* (następuje przyspieszenie z 54 uderzeń na minutę w części A do 72 uderzeń na minutę). Wpierw takty 58 – 67, rozpoczynające się uderzeniem wielkiego gongu, a także stopniowo narastającym tremolo kotłów i werbla. W tym momencie Jinzi przypomina człowieka obudzonego ze snu, myśląc o tym przerażającym domu, o tych strasznych przekleństwach, jakby koszmar miał dopiero nadejść. W wyniku przyspieszenia tempa, rytm w partii smyczków zmienia się w punktowany, następuje też wzmocnienie artykulacji tremolo. Sekcja instrumentów dętych blaszanych pojawia się w ten sam sposób. W ten sposób wyrażona jest przerażona wyobraźnia Jinzi, która niepewnie wyobraża sobie swoją nieznaną przyszłość. W śpiewie zdania „Pójdę trzymając samotne światełko, towarzyszyć mi będą demony” (又要去守孤灯, 又要去伴着凶神), dwa wystąpienia „będą” (又要) wyrażają silniejsze poczucie napięcia, niepokoju i lęku, pełne wrażenia panicznego strachu. Podczas wykonania tej frazy, należy szczególnie zwrócić uwagę na wykorzystanie siły przepony, by wzmocnić tonację i uwypuklić poczucie presji i napięcia, które towarzyszy Jinzi w tej chwili. Takie życie zniekształca ludzką naturę i duszę, siłą rzeczy deformuje ją. Jinzi opada głową w rozpacz i śpiewa z wielkim smutkiem: „budzę się z sercem rozbitym na kawałki” (醒来时一颗心碎成几瓣). W tym momencie wszystkie instrumenty dęte drewniane i blaszane zostają wycofane. Pozostaje mały chiński bębenek, spowalniający swój rytm (木鱼) oraz tremolo smyczków, sugerując, że wszystko było tylko snem. (patrz Partytura 9.7)

54 **Allegro** $\text{♩} = 72$

愿! true? 天又黑了, 我的
The sky grows dark, my

哦! Ah! 哦! Ah!

500

Timp. **Str.**

58 **f**

心更暗, 又要去守着孤灯, 又要去伴着
heart dark-er still. Here I am a-gain waiting, one lone lantern in

Trp. **f** **Trp.**

61

凶神。梦里黑 发
dark-ness, an-cient de-- mons a- gain at my side. In troubled

505

58

瓣。 two!

不! No!

这难道就是我金子的命? Can this long night more truly be my fate?

我要活下去, 活下去, Oh, I will live on, will live on,

510

Partytura 9.7

(t. 67-86) Piękne marzenia i stłumiona rzeczywistość tworzą silny kontrast, gwałtownie stymulując niespokojną duszę Jinzi, sprawiając, że nie może ona już dłużej poddawać się igraszkom losu. Wzmocnione akcenty w artykulacji kotłów i sekcji smyczkowej wprowadzają fragment quasi recytatywny (*recitativo accompagnato*) „Nie! Czy to jest życie Jinzi?” (不, 这难道就是我金子的命?) to pytanie z głębi duszy Jinzi. Szybkie, płynne arpeggia akordowe wyrażają sprzeciw Jinzi wobec swojego losu. Podczas wykonania tego fragmentu, słowo „Nie!” (不) powinno być wyraźnie wypowiedziane, chociaż o stosunkowo słabszej dynamice, ale pełne znaczenia. Z kolei fragment „Czy to jest życie Jinzi?” (这难道就是我金子的命?) powinien być wykonany z nieco silniejszym tonem, wyrażającym silne poczucie buntu. Śpiewam zatem ten fragment mocniejszym i cięższym tonem: „Chcę żyć, żyć, żyć!” (我要活下去, 活下去, 活下去!) zostaje powtórzone trzy razy, ton głosu raz po raz staje się cięższy, z progresją napędzanych emocji, momentalnie wybucha całe pragnienie i nadzieja Jinzi, w ostatniej oktawie progresja w górę „chcę żyć” (活下去) prowadzi cały fragment do punktu kulminacyjnego. Wraz z wejściem wszystkich instrumentów, arpeggio fletu i harfy brzmią jak szczyty fal. Melodia smyczków płynie w górę i w dół, niczym fale. Sekcja dęta blaszana wprowadza porywający rytm, który obrazuje wzburzone żywioły morza i wiatru, przeobrażając kluczowy moment w burzę emocji. „W wodzie i ogniu, w niebie i na ziemi. Ja, Jinzi, stanę się ptakiem” (水里火里, 天上人间, 我金子, 总要变成飞鸟). To wyraz zdecydowanej wiary Jinzi w wolne życie oraz gorącego dążenia do lepszego życia w przyszłości. Szczególną uwagę należy zwrócić na fakt, że kompozytor, w celu podkreślenia dramaturgii wykorzystuje we frazie duży skok interwałowy. Śpiewając tę część, mój oddech

zmienia się w długie westchnienie, nastrój się rozluźnia. Uwalniam napięcie głosu, skupiam się na rezonansie głowowym, rozluźnieniu języka i wyraźnej artykulacji. Ostatnia fraza, „Pewnego dnia stanę się ptakiem!” (总要有变成飞鸟的一天!), powinna być wykonana z pełną kontrolą oddechu, z przejściem od silnego wyrazu do słabszego, jakby wychodzącego z głębi serca szeptu, delikatnego, ale pełnego siły. W tym momencie niemal wszystkie instrumenty są wycofane, aby pozostawić wystarczającą przestrzeń dla smutku w głosie. W miarę jak muzyka stopniowo wygasa, wszystko wraca do spokojnego stanu. Jinzi ujawnia na końcu zaledwie odrobinę tej wcześniejszej, fantazyjnej radości - Jeśli tylko przetrwam, marzenia w końcu staną się rzeczywistością. (patrz partytura 9.8)

58

瓣。 two!
不! No!
这难道 就是我金子的命?
Can this long night more tru-ly be my fate?
我要活下去, 活下去,
Oh, I will live on, will live on,

510

61

活下去! will live on!
水 Through wa - - - - - ter
里火里, or fire,
哦! Ah!
哦! Ah!
Piec. Fl.
Trb.

515

65

天 上 人间, 我金子
in Heav- - - - - en or Earth, Someday I

哦!
Ah!

哦!
Ah!

6

Hp.

3

3

3

3

3

3

520

69

(哪) 总 有 变 成 飞 鸟, 啊 变 成
will be --- come a bird Ah I-

fp

8

Hp.

73

(女高)(Ob.)

飞 鸟 的 一 天!
will be - - - come a bird!

哦
Ah!

525

mp

8

mp

3

mp

Partytura 9.8

Podczas wykonywania arii „Och, znowu się ściemnia” zapoznałam się z interpretacją wybitnej chińskiej sopranistki Wan Shanhong (万山红)⁹⁹. Jej wykonanie nie tylko ukazuje wewnętrzne cierpienie i rozdarcie Jinzi, lecz także nadaje postaci głęboki, tragiczny wymiar, podkreślając dramatyczny rozwój jej emocji. Jednym z najbardziej wyróżniających się aspektów interpretacji Wan Shanhong jest precyzyjna kontrola oddechu oraz ekspresyjna barwa głosu, które pozwalają na stopniowe budowanie napięcia dramatycznego. W lirycznych fragmentach jej śpiew zachowuje subtelność i płynność frazy, natomiast w kulminacyjnych momentach dramatycznych głos nabiera intensywności i wyrazistej siły przebicia, doskonale oddając skrajne emocje postaci – od głębokiej rozpacz po wewnętrzną walkę i pragnienie wolności. Inspirując się wykonaniem Wan Shanhong, połączyłam jej podejście z własnym rozumieniem postaci Jinzi, dostosowując zarówno warstwę dźwiękową, jak i emocjonalną do swoich możliwości wokalnych. Szczególnie istotnym elementem było dla mnie umiejętne łączenie techniki belcanto z elementami chińskiej muzyki ludowej, co pozwoliło mi nadać muzycznemu obrazowi Jinzi indywidualne brzmienie i wyrazistość. Precyzja frazowania i sposób prowadzenia oddechu przez Wan Shanhong pomogły mi lepiej zintegrować muzykę z emocjami bohaterki, podkreślając dramatyzm wykonania. Ponadto jej umiejętne wykorzystanie mowy ciała i ekspresji twarzy skłoniło mnie do świadomego kształtowania własnych gestów i spojrzenia na scenie, co pozwoliło mi jeszcze pełniej oddać napięcie wewnętrzne Jinzi oraz jej pragnienie wolności. Ostatecznie osiągnęłam swój cel: dogłębne zrozumienie postaci, włączenie własnych emocji do interpretacji i odnalezienie indywidualnego sposobu jej wyrazu.

⁹⁹ Wan Shanhong (万山红), urodzona w grudniu 1959 roku w prowincji Heilongjiang w Chinach, jest chińską sopranistką i aktorką pierwszego stopnia państwowego. Była członkinią IX i X Krajowej Konferencji Konsultacyjnej Politycznej oraz stałą członkinią IX Krajowego Komitetu Młodzieżowego. Jest również członkinią zarządu Chińskiego Stowarzyszenia Muzycznego. Zdobyła najwyższą nagrodę teatralną w Chinach – „Nagrodę Śliwy” (梅花奖) w 1988 roku oraz zajęła pierwsze miejsce w kategorii śpiewu ludowego w zawodowej grupie konkursu China Youth Singers Grand Prix w 1990 roku. Do jej reprezentatywnych dzieł należą *Pustkowia* (原野), *Białowłosa dziewczyna* (白毛女) oraz *Siostra Jiang* (江姐).

Wan Shanhong video (8:28-14:30): <https://www.youtube.com/watch?v=n4dzjnPFBQ4> 05/03/2025, 9:00 am.

3.2.3.2 Aria Jinzi „Ach, mój Hu” (Ah, wo de hu zi ge 啊, 我的虎子哥) z drugiego aktu opery *Pustkowie* (Yuanye 原野)

Tłumaczenie słów:

啊! 我的虎子哥,	Ach, mój Hu
你这野地里的鬼,	Ty, duchu tego pustkowia.
这十天的日子胜过一世!	Te dziesięć dni więcej jest warte niż całe życie!
我又活了,	Znów poczułam co znaczy żyć!
这活着的滋味啊,	To uczucie bycia żywą
什么也不能比。	To lepsze niż wszystko inne
黑夜变得是那么短,	Noce stały się tak krótkie
醒来心里阵阵是欢喜。	Och, móc budzić się z radością w sercu!
这一切啊都是因为有了你,	To wszystko dlatego że jesteś przy mnie.
我的亲人啊我哪能不疼? 哪能不爱? 哪能丢了你?	Jak mogę nie kochać mojego ukochanego? Jak mogłabym nie kochać? Jak mogłbym cię stracić?

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 1987 r.

Tonacja: kompilacja zachodniej tonacji G $\flat$ - dur i modalnej skali pentatonicznej chińskiej zhi z domieszką chromatycznych alteracji.

Metrum: 4/4

Tempo: *Adantino*

Forma: W uproszczeniu można uznać, iż jest to forma A B. W dokładniejszym opisie to raczej forma przekomponowana, oparta na kontraście między lirycznym początkiem (A) a dynamicznym rozwinięciem (B), z płynnymi przejściami między sekcjami.

Część	Introdukcja	A	B	Coda
Takt	1-2	3-17	18-30	31-33
Tonacja	G $\flat$ - dur			

Ta aria stanowi wyznanie miłości Jinzi do Chou Hu i jest jednym z najbardziej wyrazistych fragmentów całej opery. Poprzez pełne emocji wykonanie Jinzi jej uczucia do Chou Hu osiągają punkt kulminacyjny – ta płomienna miłość niczym ogień otacza Chou Hu, pogrążając go w jej ciepłym uścisku, z którego nie może się wyrwać. Autorka dysertacji poprzez analizę porównawczą zauważyła, że w partyturze orkiestrowej skrzypce pełnią rolę głównej linii melodycznej w akompaniamencie, podczas gdy wiolonczele odpowiadają za podstawę harmoniczną. Akompaniament fortepianowy może wykorzystywać odpowiednie techniki wykonawcze w zależności od oznaczeń w partyturze, aby naśladować charakterystykę danego instrumentu. Struktura faktury akompaniamentu zmienia się wraz z dynamiką języka śpiewu, co potęguje napięcie dramatyczne.

Introdukcja (t. 1-2) rozpoczyna się oznaczeniem dynamicznym *sub. p* w akompaniamencie fortepianowym. Prawa ręka wykorzystuje technikę tremolo w oktawach, imitując brzmienie skrzypiec, natomiast lewa ręka, odgrywając partie wiolonczeli i kontrbasu, posługuje się krótkim, zwięzłym językiem muzycznym, pełniąc funkcję „wprowadzenia do śpiewu”. Obie partie lewej ręki tworzą relację oktawową d---D, a zastosowanie opadającego interwału kwinty czystej wyraża stan, w którym miłość Jinzi dociera do najgłębszych zakamarków jej serca.

Część A (t. 3-17). Kiedy Qiu Hu zirytował Jinzi, ta mówiąc jedno, a chcąc czego innego, każe mu się wynosić. W momencie, gdy Qiu Hu miał się odwrócić i wyjść, Jinzi zatrzymuje Hu i nie daje mu odejść śpiewając „Ach, mój Hu” (啊, 我的虎子哥). Pierwszy dźwięk „Ach” (啊) trwa dwa i pół uderzenia na g^2 , przy czym między nim a dalszą częścią frazy znajduje się pauza, która buduje napięcie dramatyczne i podkreśla moment zawahania bohaterki. Śpiewam to zdanie z dynamiką *piano*, co stanowi pierwszą trudność wokalną w tym utworze. Konieczne jest otwarcie ust i nosa podczas fazy wdechowej, zaczerpnięcie pełnego oddechu, uniesienie podniebienia miękkiego wysoko, pozwolenie oddechowi na niesienie głosu i koncentracja głosu w pozycji jamy głowy. Śpiewając, powoli rozwijam swój głos, aby wyrazić silne emocje Jinzi dotyczące miłości, która została utracona i odnaleziona po latach. We frazie „mój Hu” (我的虎子哥) śpiewając imię ukochanego, należy wyrazić ścierające się w psychice Jinzi. Następne zdanie „ty duchu pustkowia” (你这野地里的鬼) zaczyna się mocnym dźwiękiem, a potem opada w westchnieniu. Ton śpiewu nasila się słowo po słowie, wyrażając ukrytą miłość i urazę w formie besztania, wyraźnie widoczne jest kotłowanie się skrajnych emocji. Akompaniament fortepianowy w prawej ręce tworzy wznoszącą się melodię w formie akordu rozbitego, kontrastującą z opadającą linią melodyczną partii wokalne. Interludium, wykonywane w postaci arpeggia oktawowego w wysokim rejestrze, tworzy przestrzenną odpowiedź dźwiękową, odzwierciedlającą delikatność i czułość Jinzi wobec Chou Hu. (patrz Partytura 10.1)

金子: Jin Zi:

Andantino ♩ = 66

Sub. *p*

呵! 我的虎子哥, 你
Oh! My dear Hu- Zi, you

这野地里的鬼, 这 十天的日子
spir----- it of this sav-age land, These ten short days

Cl.

Partytura 10.1

W taktach 7-10, w pierwszej części frazy, akompaniament fortepianowy wspiera przebieg melodii wokalne za pomocą rytmicznego wzorca trójdźwięków, mającego silny charakter napędzający. Jednocześnie, prawą ręką, w formie półrozbitych akordów, współpracując z powtarzaniem tych samych dźwięków w lewej ręce, wyraża to emocję, kiedy serce Jinzi bije, gdy patrzy na swojego ukochanego. W drugiej części frazy, akompaniament fortepianowy przyspiesza za pomocą szesnastkowych grup, prowadząc partię wokálną do kulminacji. Na końcu frazy, akompaniament powraca do figur triolowych, a po zejściu akordów w dół, po osiągnięciu najniższego punktu, vibrato w lewej ręce współgra z glissando w prawej ręce, prowadząc do najwyższego punktu całego utworu. W tym momencie Jinzi opiera się na plecach Chou Hu, trzymając go mocno, śpiewa: „Te dziesięć dni są lepsze niż całe życie” (这十天的日子, 胜过一世), wyrażenie „lepsze niż całe życie” (胜过一世) przeskakuje o interwał septymowy, głos przechodzi od słabej do mocnej dynamiki, a Jinzi bezpośrednio wyraża swoją miłość do Chou Hu. (patrz Partytura 10.2)



Partytura 10.2

Druga trudność arii polega na tym, że kwestia „ja”(我) w zdaniu „ja, znowu żyłam” (我, 又活了) wybrzmiewa na najwyższej nucie całego utworu, osadzonej w wysokiej tessiturze i utrzymanej na fermacie. Dźwięk ten wymaga głębokiego wsparcia oddechowego oraz precyzyjnej kontroli napięcia wokalnego, aby uniknąć utraty stabilności brzmienia. Szczególnie w zakresie kontroli dynamiki należy dopasować emisję do wysokości dźwięku – w tym miejscu stosuję stopniowe przejście z *p* na *f*, co popycha nastrój całego utworu do najwyższego punktu. To zdanie mówi o Qiu Hu – dzięki jego ponownemu pojawieniu się śpiące serce Jinzi ożyło. W kolejnym zdaniu (t. 12,13), „znowu żyłam, żyłam”(我又活了, 活了) Jinzi śpiewa do siebie, jest to wołanie serca, które długo tłumione spowodowało, że Jinzi była niczym umarła, a teraz odżyła dzięki miłości Qiu Hu. Tak więc dla tej samej powtórzonej kwestii przyjął dwa różne podejścia do przetwarzania emocji. Ponieważ ton wcześniejszego wyrażenia jest entuzjastyczny, to kolejne, „Cóż za uczucie być żywym” (这活着的滋味啊) to pełne emocji westchnienie Jinzi, śpiewane tonem, który wydaje się być szeptanym, wewnętrznym dialogiem z samą sobą. We frazie „nic nie może się z tym równać” (什么也不能比) kompozytor ponownie stosuje interwał septymowy. Aby dodać dramatyzmu muzyce, ton śpiewu również staje się silniejszy, wyrażając charakter Jinzi, która ma odwagę doświadczać życia. (patrz Partytura 10.3)

11

我 又 活 了, 我 又 活 了, 活 了, 这
I am re-born! I am re - - born, This

Hp.

14

活 着 的 滋 味 呵 什 么 也 不 能 比。
feel-ing of be-ing-a- live is worth the world to- me.

70

Partytura 10.3

Część B (t. 18-30), w której towarzysząca orkiestra wzbogaca się o sekcję instrumentów dętych drewnianych. Ich wykonanie współgra z sekcją smyczków, doskonale łącząc liryczną, pełną uczucia ekspresję z wewnętrznymi, subtelnymi pulsacjami. Kolorystyka dźwiękowa instrumentów dętych drewnianych dodaje warstwę wyrazową do arii Jinzi, podkreślając jej delikatną, czułą stronę. „Noce stały się tak krótkie” (黑夜变得是那么短) to najbardziej emocjonalnie spleciony wers w tej arii, pełen bezgranicznej miłości i przywiązania Jinzi do Chou Hu. Ich spotkanie było połączeniem ciała i duszy, a te cenne dziesięć dni sprawiły, że Jinzi poczuła, iż życie jest żywe. Akompaniament fortepianowy w tej części został uproszczony do czterech głosów, w których kluczową rolę w przedstawieniu melodii odgrywają instrumenty dęte drewniane: flet (Fl.), obój (Eh.) oraz klarnet (Cl.). Kompozytor wykorzystuje unikalną barwę fletu, aby zapowiedzieć przejście do niejednoznacznej zmiany kolorystyki małej tercji w słowie „noce”. Obój, pełniący rolę głosu średniego, tworzy kanoniczną odpowiedź do melodii wokalne w czterotaktowej sekwencji. Klarnet również jest

obecny w głosie średnim i pełni rolę głównej wypełniającej sekcji w interludium, wykorzystując wznoszącą się melodię, która łączy poszczególne frazy. To jak niekontrolowane uczucia Jinzi, które nieustannie wzbierają w jej sercu, dając wokalowi nieograniczoną siłę do wyrażania emocji. Kompozytor wskazuje dynamikę śpiewu jako *p* i ten delikatny śpiew wprowadza w nastrój zda się nieograniczonej zadumy. Podczas śpiewania frazy „To wszystko dlatego że jesteś przy mnie” (这一切都是因为有了你) należy wzmocnić akcent na wyrażeniu „to” (一切), „wszystko” (都) i „jesteś” (有了). W szczególności „jesteś” (有了) powinno być wykonane z użyciem glissando zstępującego. Wykonawczyni powinna wyrazić słodką i czułą stronę Jinzi, ujawniającą się pod wpływem radosnego dnia spędzonego z Chou Hu. (t. 24-29). Atmosfera przechodzi od miękkiej do napiętej. W tym momencie Jinzi postrzega Qiu Hu nie tylko jako ukochanego, ale także jako bliskiego krewnego. Przy słowie „najbliższy” (亲) we frazie „o mój najbliższy” (我的亲人啊) należy stopniowo zwiększać głośność aż do ekspresji quasi-krzyku, aby wyrazić, że Jinzi postrzega Chou Hu nie tylko jako ukochanego, ale także jako bliskiego krewnego. Znaku „ból” (疼) w „Jak mogę nie czuć bólu?... Jak mogę Cię stracić?” (我哪能不疼...哪能丢了你) nie można przeciągać. Trzecie „jak mogę” (哪能) śpiewane jest ze stopniowym narastaniem tonu i głośności, a przy ostatnim „jak mogę” (哪能) trzeba kontrolować dynamikę przy wysokim jej poziomie, w miękkości z pewnością, to obietnica Jinzi dla Chou Hu, obrona ich pięknej miłości. Z kolei fraza „stracić cię”(丢了你) to stopniowe przejście od silnej do mocnej dynamiki, „stracić”(丢了) trzeba zaśpiewać słabo, a przy znaku „ty”(你) wykonać stopniowe wzmocnienie. Taki sposób wykonania pozwala uwolnić skumulowane w bohaterce emocje, jednocześnie uwypuklając radość Jinzi wynikającą z zakochania. Miłość Chou Hu daje Jinzi odwagę i siłę, by przełamać kajdany. Jinzi w końcu postanawia stawić opór opresji feudalnych więzów, z całych sił broniąc swojej miłości. Ta aria popycha całą operę ku kulminacyjnemu punktowi miłosnej ekspresji. (patrz Partytura 10.4)

17 *p*

黑 夜 变得是那 么 短, 醒
The night, it passes by so quick-ly, I

Fl. *Camp.* *Eh. mp* *Cl. (p)* 75 *3*

20

来 心里阵 阵 欢喜。 这 一 切 (啊) 都 是 因 为
wake and my heart is danc-ing. And this feel-ing is all be-cause

mp

23

有 了 你, 我的 亲 人(啊) 我 哪 能 不 疼 哪 能
I have you. How could I not so ache for you, dear? Love you

80

26

不 爱 哪 能 丢 了 你?
always? Nev----- er let you go?

85

[两人拥抱]
[The two embrace]



Partytura 10.4

Aria „Ach, mój Hu” stanowi wyznanie miłości Jinzi, jest emocjonalnym punktem kulminacyjnym całej opery oraz momentem, w którym bohaterka osiąga najbardziej intensywny wybuch emocjonalny. Podczas śpiewania tej arii starałam się uchwycić wewnętrzne przeżycia Jinzi – radość ze spotkania miłości, rozpacz wynikającą z doświadczeń życiowych oraz długo tłumione emocje, które w tym momencie eksplodują. Rozległe linie melodyczne dały mi przestrzeń do swobodnego wyrażania tych uczuć. Przed opracowaniem własnej koncepcji wykonawczej odniosłam się do interpretacji dwóch chińskich śpiewaczek: Wan Shanhong (万山红) oraz Zhang Jiayu (张家毓). Ich wykonania dostarczyły mi cennych wskazówek dotyczących różnych podejść do tej roli. Wan Shanhong (万山红)¹⁰⁰ łączy w swoim śpiewie technikę chińskiego śpiewu narodowego z elementami zachodniego *belcanto*. Jej sposób prowadzenia frazy nawiązujący do tradycyjnej chińskiej techniki *xingqiang*¹⁰¹ (行腔) charakteryzuje się płynnością i melodyjnością, a jednocześnie opiera się na naukowych zasadach emisji głosu wypracowanych w *belcanto*. Jej styl wykonawczy cechuje się ogromną ekspresyjnością – dzięki precyzyjnemu operowaniu dynamiką potrafi oddać najbardziej subtelne niuanse emocjonalne postaci, nadając jej wielowymiarowy charakter i silny ładunek dramatyczny. W zakresie kształtowania dynamiki dąży do pełnego wyzwolenia emocji, stosując wyraziste kontrasty dynamiczne. W warstwie językowej,

¹⁰⁰ Wan Shanhong (万山红) video: (3:40 - 5:50) <https://www.youtube.com/watch?v=YX5LjEKQGN4> 05/03/2025, 11:25am.

¹⁰¹ Technika prowadzenia frazy muzycznej, obejmująca sposób formowania dźwięków, łączenia sylab w śpiewie oraz kontrolowania oddechu i artykulacji.

korzystając z tradycji chińskiego śpiewu narodowego, dba o wyjątkową klarowność artykulacji, co pozwala na wyraziste akcentowanie znaczenia tekstu. W aspekcie gry scenicznej jej kreacja Jinzi jest niezwykle sugestywna – bogata w ekspresyjne gesty i dynamiczną mimikę. Szczególnie wyrazista jest jej praca spojrzeniem, które nadaje postaci wyjątkową głębię psychologiczną, pomagając w wyeksponowaniu ewolucji jej emocji.

W porównaniu do wyrazistej ekspresji Wan Shanhong, Zhang Jiayu¹⁰² bardziej koncentruje się na jednolitości barwy głosu oraz stabilności pozycji wokalne. Jej interpretacja pod względem dynamicznym jest bardziej płynna i subtelna, przypominając narracyjne opowiadanie, zamiast gwałtownej eksplozji emocji. W warstwie językowej, inspirowana włoską szkołą śpiewu, dba o jednolitość artykulacyjną, ze szczególnym uwzględnieniem płynnego przechodzenia między początkową i końcową fazą dźwięku. Dzięki temu jej artykulacja jest spójna i efektywna. Zhang Jiayu operuje bardziej oszczędnym ruchem scenicznym, dopasowując każdy gest do narracji muzycznej i dramaturgicznej. Jej interpretacja podkreśla czystość i głębię emocjonalną Jinzi, tworząc obraz postaci delikatnej, ale wewnętrznie silnej.

Ostatecznie, w mojej interpretacji tej arii połączyłam metody obu śpiewaczek, dostosowując je do własnego rozumienia charakteru Jinzi oraz do moich indywidualnych warunków wokalnych i emocjonalnych. Od Wan Shanhong zaczerpnęłam podejście oparte na integracji różnych technik wokalnych. Przy zachowaniu stabilnej pozycji głosowej i dbałości o doskonałość barwy, moja interpretacja zyskała bardziej ekspansywny charakter, z wyraźnymi kontrastami dynamicznymi, mającymi na celu pełne uwolnienie emocji. Na scenie inspirowałam się naturalną i oszczędną gestykulacją Zhang Jiayu oraz ekspresyjną grą spojrzenia Wan Shanhong. To połączenie umożliwiło mi wykreowanie postaci Jinzi jako czystej i pełnej głębokich uczuć kobiety, dążącej do światła i wolności. W rezultacie moja

¹⁰² Zhang Jiayu (张家毓), chińska sopranistka, obecnie związana z Centrum Propagandy i Kultury Wydziału Pracy Politycznej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej Chin. Pełni również funkcję starszego doradcy kulturalnego w Chińskim Stowarzyszeniu Promocji Kultury Tradycyjnej oraz wiceprzewodniczącej Akademickiej Komisji Młodych Śpiewaków. Laureatka III nagrody w XI Ogólnokrajowym Konkursie Wokalnym Ministerstwa Kultury oraz brązowego medalu w kategorii śpiewu operowego w Pekinie podczas XIII edycji Telewizyjnego Konkursu Młodych Śpiewaków CCTV. Zhang Jiayu video: <https://www.bilibili.com/video/BV1QE411i7b3/> 05/03/2025, 11:27am

interpretacja stanowi syntezę dwóch różnych podejść, jednocześnie będąc indywidualnym odczytaniem tej roli, uwzględniającym moje osobiste możliwości ekspresyjne oraz umiejętności wokalne.

3.3. Shui Honglian z opery *Ballada o kanale* (*Yuanhe yao* 运河谣)

3.3.1 Kontekst twórczy

Opera *Ballada o kanale*, napisana przez słynnego kompozytora Yin Qinga (印青)¹⁰³, utrzymana jest w tonie intymnego wyznania i wyraża najbardziej bezpośrednie emocje w bardzo potocznej formie. Pod względem struktury utwór opiera się głównie na tradycyjnej skali *pentatonicznej*¹⁰⁴. Dodatkowo, zastosowanie półtonów wzmacnia liryzm melodii (Sześciodźwiękowa skala utworzona przez dodanie jednego zmienionego półtonu do pentatonicznej skali modalnej), sprawia, że struktura utworu jest bardziej dopełniona i w pełni demonstruje muzyczne cechy muzyki etnicznej, takie jak czystość, szybki rytm i piękna melodia, poruszająca i delikatna. W zakresie instrumentacji, poprzez połączenie zachodnich instrumentów symfonicznych z chińskimi instrumentami ludowymi, stworzono unikalny język muzyczny, który zachowuje monumentalność i subtelność muzyki zachodniej, jednocześnie włączając w nią subtelny nastrój i emocje charakterystyczne dla chińskiej

¹⁰³ Yin Qing (印青), urodzony w maju 1954 roku, to znany współczesny chiński kompozytor, który zasłynął ze swojego wybitnego wkładu w dziedzinie opery, musicali, muzyki filmowej oraz pieśni. Jego dzieła charakteryzują się różnorodnością stylów, łącząc elementy tradycyjnej chińskiej muzyki z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi. Cieszą się one ogromną popularnością wśród publiczności oraz zdobyły szerokie uznanie zarówno w kraju, jak i za granicą. Do jego reprezentatywnych dzieł należą: *Ballada o kanale* (运河谣) oraz *Pieśni o Długim Marszu* (长征组歌).

<https://baike.baidu.com/item/印青/10973054> 31/01/2025, 5:40pm.

¹⁰⁴ Skala pentatoniczna (五声调式)— dawna tradycyjna skala muzyczna grupy Han złożona z pięciu (zamiast siedmiu) dźwięków szeroko rozpowszechnione w dawnej chińskiej muzyce ludowej, na tej podstawie powstały różne odmiany chińskich stylów ludowych i kompletny system teorii muzyki; dlatego też, chociaż skala pentatoniczna można znaleźć w tradycyjnej muzyce wielu krajów i regionów, nadal jest ono często nazywane „skalą chińską (中国调式)” lub „skalą ludową (民族调式)”. Skala pentatoniczna składa się z czyste kwinty i składa się z pięciu tonów, jest unikalna dla Chin, można je również nazwać skalą ludową; nazwy pięciu tonów to: 宫 gong (do), 商 shang (re), 角 jiao (mi), 徵 zheng (sol) i 羽 yu (la).

<https://baike.baidu.com/item/五声调式/7125915> 31/01/2025, 5:51pm.

muzyki. Np. takie tradycyjne instrumenty jak *guzheng* (古筝)¹⁰⁵ czy flet bambusowy *dizi* (竹笛), co pozwoliło muzyce przeniknąć głębiej do serc chińskiej publiczności, także poprzez interpretację wkomponowanie w muzyczną fakturę tradycyjnych chińskich motywów lub też melodii skomponowanych na tradycyjną modłę. Mimo to, z punktu widzenia kompozycji muzycznej opera ta znacznie różni się od tradycyjnej opery *chińskiej* (戏曲) i nie wykorzystuje techniki *przeciągania głosu tuoqiang* (拖腔), a ekspresja emocji jest bardziej bezpośrednia i prosta. Powodem tej zmiany jest również dopasowanie się do rozwoju współczesnego języka, który nie może przedstawiać tematu zbyt zawile, zawierając niepotrzebne elementy. Rytm opery również staje się szybki i zwięzły, co sprawia, że słuchacz nie odczuwa awersji do tradycyjnej opery, ale będzie mógł ją kompleksowo zrozumieć. Jeśli chodzi o materiał muzyczny, uwzględnione zostały niektóre wpływy tradycyjnych oper narodowych, ale także możliwość wykorzystania melodii ludowych powiązanych ze specyficznymi społecznościami ludzi mieszkających nad wielkim kanałem. Kompletna, zwięzła muzyka w pełni ukazuje dramatyczne napięcie.

3.3.2 Kształtowanie muzycznego wizerunku Shui Honglian

W tej operze wizerunek Shui Honglian jest pokazywany zgodnie z ciągłym rozwojem fabuły ukazując jej niełatwe życie i pochodzenie, a także piękną twarz i figurę. Jest piękna i silna, porywcza, ale i delikatna; ma w sobie zuchwałość i spryt kobiet z północy, ale ze względu na lata życia w Jiangnan jej ciało emanuje jaspisowym ciepłem południowych wodnych miast z Jiangsu; jest kobietą, która odważnie goni za własnym ja i niechętnie akceptuje przymus losu; ma poczucie sprawiedliwości i bez wahania decyduje się poświęcić dla miłości, gdy uzna, że to ważne. Kompozytor wykorzystuje trzy różne rodzaje struktury

¹⁰⁵ Guzheng (古筝) to jeden z tradycyjnych chińskich instrumentów szarpanych, należący do rodziny instrumentów zheng. Jest to instrument wielostrunowy, zwykle składający się z 21 strun, które są szarpane palcami lub plektronem. Dzięki swojemu unikalnemu brzmieniu i ekspresji, guzheng zajmuje ważne miejsce w tradycyjnej chińskiej muzyce i jest szeroko stosowany w solowych występach, zespołach oraz akompaniamencie.
<https://baike.baidu.com/item/古筝/66910> 20/03/2025, 10:00 am

wokalnej - *styl ballady ludowej* (民谣体)¹⁰⁶, *melodię pięciu straży* (五更调)¹⁰⁷ i nawiązanie do frazy charakterystycznej w ariach opery zachodniej, aby przedstawić muzyczny wizerunek Shui Honglian.

Cała opera składa się z sześciu aktów.

W okresie panowania cesarza Wanli z dynastii Ming młody uczony Qin Xiaosheng (秦 嘯生) ujawnia przypadek korupcji urzędników, jednak sam zostaje fałszywie oskarżony o zdradę przez skorumpowane władze i staje się celem pościgu. Shui Honglian (水 红 莲), artystka ludowa zarabiająca na życie śpiewem i występami, zostaje zmuszona do tułaczki po Kanale Wielkim, gdyż odmawia zostania konkubiną. Losy bohaterów splatają się na pokładzie statku, gdzie Shui Honglian pomaga Qin Xiaoshengowi podszyć się pod marynarza Li Xiaoguana (李 小 管). Następnie oboje uciekają, podróżując na towarowym statku Zhang Shuiyao w kierunku północnym wzdłuż kanału.

Podczas podróży właściciel statku, Zhang Shuiyao (张 水 鹩), pożądamy urody Shui Honglian, pragnie siłą uczynić ją swoją żoną. Gdy dostrzega rodzące się uczucie między Shui Honglian a Qin Xiaosheng, postanawia za wszelką cenę zniszczyć ich związek. Gdy statek towarowy zatrzymuje się w Suzhou, napotykają niewidomą kobietę Guan Yanyan (关 砚 砚). Została oszukana przez marynarza Li Xiaoguan, urodziła jego nieślubne dziecko, a po porzuceniu popadła w rozpacz i straciła wzrok. Zhang Shuiyao uznaje to za dobrą okazję do rozdzielenia Qin Xiaosheng i Shui Honglian, więc mówi Guan Yanyan, że Qin Xiaosheng to Li Xiaoguan. Aby ukryć swoją tożsamość jako zbieg, Qin Xiaosheng może jedynie kontynuować udawanie Li Xiaoguan. Pod namową Shui Honglian, Qin Xiaosheng zabrał na statek matkę i syna Guan Yanyan i zaopiekował się ich życiem.

¹⁰⁶ *styl ballady ludowej* (民谣体) to gatunek poezji lub pieśni charakteryzujący się określoną formą i strukturą, zazwyczaj o charakterze narracyjnym, opowiadający proste, ale żywe historie. Forma balladowa wywodzi się z tradycji ustnej, pierwotnie przekazywana poprzez śpiew i opowiadanie, i jest szeroko stosowana w literaturze ludowej oraz muzyce.

¹⁰⁷ *wu geng diao* (五更调) – dosł. „melodia pięciu straży” jedna z tradycyjnych chińskich drobnych form muzycznych (小调, xiao diao), nazywana też *wu geng qu* (五更曲, „piosenka pięciu straży”), *tan wu geng* (叹五更), *wu geng gu* (五更鼓). Tekst zazwyczaj ma pięć zwrotek (叠, die) śpiewanych od pierwszej do piątej straży nocnej. Forma muzyczna powstała dość wcześnie i jest szeroko rozprzestrzeniona.

https://baike.baidu.com/item/五更调?fromModule=lemma_search-box 31/01/2025, 5:54pm

Wkrótce potem Zhang Shuiyao odkrywa prawdziwą tożsamość Qin Xiaosheng i wykorzystuje to, by grozić Shui Honglian, zmuszając ją do poślubienia go. Shui Honglian udaje zgodę, jednocześnie potajemnie planując ucieczkę całej trójki. Wie, że Zhang Shuiyao jest pełen podstępów i na pewno doniesie na Qin Xiaosheng do władz. Dlatego każe Qin Xiaoshengowi zabrać Guan Yanyan i jej dziecko, aby uciekli pierwsi. Aby zyskać czas na ich ucieczkę, sama zostaje, by stawić czoła złoczyńcy.

Zhang Shuiyao, wraz z urzędnikami, przybywa na statek, by schwytać Qin Xiaosheng, lecz bezskutecznie. Postanawia związać Shui Honglian na statku, używając jej jako przynęty, czekając na powrót Qin Xiaosheng, by uratował Shui Honglian. Aby Qin Xiaosheng nie wpadł w sidła złoczyńców, Shui Honglian przewraca lampę oliwną na statku, ginąc wraz z frachtowcem w płomieniach. Qin Xiaosheng, dowiedziawszy się, że Shui Honglian zginęła, aby go ochronić, jest pogrążony w głębokim smutku i pragnie podążyć za nią odbierając sobie życie. Jednak Guan Yanyan przekonuje go, mówiąc Qin Xiaoshengowi, że musi żyć przez wzgląd na pamięć o Shui Honglian. Obydwoje udają się do Pekinu, gdzie demaskują złoczyńców i skorumpowanych urzędników.

Pierwsza Aria Shui Honglian „Ballada o kanale” (Yun he yao 运河谣) pojawia się na początku II aktu opery i jest pieśnią miłosną Shui Honglian i Qin Xiaosheng, którzy zakochują się w sobie. Podczas wiosłowania łodzią, Shui Honglian śpiewa z głębokim wzruszeniem „kanał długi na tysiąc mil” (一条运河千里长). Utwór ma formę pieśni ludowej, ma krótką strukturę i łagodną melodię. Partia melodyczna została oparta na tonacji Eb 宫 z charakterystycznymi ludowymi cechami tonalnym. Pierwsza część składa się z czterech fraz. Melodia jest piękna, liryczna, spójna i długa, ukazująca delikatny i czysty kobiecy wizerunek Shui Honglian, a poprzez strukturę tej równoległej frazy ukazuje schludność i harmonię całości dzieła i przedstawia radosną scenerię po obu stronach kanału. Sceneria wyraża tęsknotę Honglian za lepszym życiem. Podczas śpiewania należy wyraźnie artykułować tekst i oddychać naturalnie, tak aby głos był spójny i naturalny. Musi mieć prawdziwą, czystą i łagodną jakość brzmienia głosu narodowego z domieszką techniki *belcanto*, aby postać wydawała się pełniejsza i silniejsza.

Druga Aria Shui Honglian „Qin Sheng, czy wszystko w porządku?” (秦生啊,你还好吗?) pojawia się w czwartym akcie opery. Szczegółowo przedstawia wewnętrzne przeżycia Shui Honglian po rozstaniu z Qin Shengiem, do którego została zmuszona w obliczu sytuacji matki i syna Guan Yanyan. Z troski o ich los oraz z poczucia obowiązku i kodeksu moralnego, Shui Honglian, mimo własnego cierpienia, podejmuje trudną decyzję i powierza Qin Shengowi opiekę nad rodziną Guan Yanyan w miejsce nieobecnego Li Xiaoguan. W tym momencie ukochany mężczyzna jest przy innej osobie, a Shui Honglian jako kobieta, nie może pozostać obojętna na wewnętrzne rozterki, smutek, żal i samotność. Mimo tego nie wyjawia swoich uczuć, lecz pozostaje na pokładzie statku, spoglądając w nocne światło księżyca i pogrążając się w cichej zadumie. Jej monolog wewnętrzny pełen jest bólu i rezygnacji, lecz jeszcze bardziej wyraża tęsknotę za Qin Sheng. Trzyczęściowa struktura muzyczna żywo wyraża złożony stan emocjonalny Shui Honglian. Pierwsza część, będąca połączeniem recytatywu, wykorzystuje swobodny rytm, aby pokazać splecioną płataninę uczuć miłości i nienawiści; w drugiej części, począwszy od zmiany tonacji i zmiany tekstury akompaniamentu, ogólne emocje są bardziej ekscytujące niż w pierwszej części ekspresja jest bardziej napięta, bardzo szybko schodzi po skali, imitując ton długiego westchnienia, aby zobrazować samotność Shui Honglian; w trzeciej części wykorzystano twórczo elementy z *melodii pięciu straż* (五更调) z dawnej muzyki chińskiej. W tym utworze kreacja postaci Shui Honglian powinna uwzględniać kobiecą delikatność, jednak osadzoną w jej odważnym charakterze. Jest to kobieta świadoma siebie, mająca własne zdanie, dlatego w interpretacji tej kompozycji nie należy przedstawiać jej jako osoby pogrążonej w użalaniu się nad sobą i wewnętrznych rozterkach. Tęsknota, którą Shui Honglian wyraża wobec Qin Sheng w utworze, nie ogranicza się jedynie do uczucia miłości, lecz niesie w sobie także dobroć i odważną więź emocjonalną.

3.3.3 Analiza nagranych na autorskiej płycie arii Shui Honglian

3.3.3.1 Aria Shui Honglian „Ballada o kanale” (Yunhe yao 运河谣) z drugiego aktu opery *Ballada o kanale* (Yuanhe yao 运河谣)

Tłumaczenie libretta:

一条运河千里长，运河两岸是故乡，	Kanał długi na tysiąc mil, po obu brzegach rodzinne strony.
杨柳桥头依古塔，千村万落耕织忙。	Wierzbowy most opiera się o starożytną pagodę, a tysiące wiosek zajmują się orką i tkactwem.
一条运河千里长，辛苦行得顺风船	Kanał długi na tysiąc mil, podróż trudna, lecz wiatr pomyślny.
上水京师下杭州，骨肉分离年复年。	W górę rzeki do stolicy i w dół do Hangzhou, Rozdzielone rodziny, rok za rokiem, wciąż tęsknią za sobą.
一条运河千年久，涛声桨影岁月流	Od tysiąca lat kanał trwa, przez wieki rozbrzmiewa dźwięk fal
几多英雄从此出，青山夕照水悠悠。	Iluz to bohaterów zrodziło się przez lata, zielone wzgórza i woda o zachodzie słońca ciągną się w nieskończoność.

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 2012 rok

Tonacja: Eb 宫调式¹⁰⁸ – Chińska tradycyjna skala pentatoniczna

Metrum: 4/4

Tempo: *Adagio*

Forma: A B

Część	Preludium	A	B	Coda
Takt	1-2	3-18	19-34	35-39
Tonacja	Eb 宫 – Chińska tradycyjna skala pentatoniczna i rozszerzona skala pentatoniczna			

Ta aria została skomponowana w oparciu o ludowe melodie z regionów Suzhou i Hangzhou w Chinach oraz tradycyjną chińską pentatoniczną skalę muzyczną. Charakteryzuje się lirycznym i delikatnym stylem muzycznym, prostą strukturą oraz płynną i spokojną melodią. Podczas wykonywania należy interpretować ją zgodnie z charakterystyką postaci i jej cechami osobowości, podkreślając delikatność, młodość i urodę Shui Honglian.

¹⁰⁸ Eb 宫 (Eb Gong pentatonic scale) opiera się na dźwięku Es (Eb) jako tonice i należy do jednego z tradycyjnych chińskich systemów pięciotonowych. Skala ta składa się z pięciu dźwięków, tworząc prostą strukturę, w której relacje między dźwiękami nie zawierają półtonów, co prowadzi do uzyskania unikalnego brzmienia o orientalnym charakterze.

Dźwięki skali gongowej w tonacji Es-dur przedstawiają się następująco: Eb - F - G - Bb - C

„Ballada o kanale” (运河谣) to aria tematyczna wykonywana przez Shui Honglian w drugim akcie opery. Pojawia się ona w scenie, w której Shui Honglian i Qin Xiaosheng dopiero co uniknęli niebezpieczeństwa. Jest to również moment, gdy oboje dopiero się poznali, zaczęli rozumieć i darzyć sympatią, a ich uczucia stają się coraz bardziej widoczne. Shui Honglian wyraża swoje emocje poprzez śpiew, wykonując tę arię. Pod względem metafory emocjonalnej, tę arię można podzielić na dwie części. Pierwsza część opisuje piękne krajobrazy wzdłuż brzegów kanału, z płynną i spokojną melodią, która oddaje łagodny i słodki wizerunek Shui Honglian. Opisywane sceny służą wyrażeniu emocji, a wyrażanie emocji ma na celu ukazanie postaci, co demonstrowuje siłę metafory – zmiany w linii melodycznej podkreślają ekspresję emocjonalną bohaterki. W drugiej części melodia ulega zmianie, staje się bardziej dynamiczna, z szerszym zakresem dźwięków i nieco wyższym rejestrem, co odzwierciedla historyczną głębię i ducha Wielkiego Kanału. Linia melodyczna wyraża emocje Shui Honglian, ukazując historyczny duch Wielkiego Kanału.

Patrząc na strukturę partytury z perspektywy muzyki zachodniej wydaje się, iż cała orkiestracja w utworze czerpie w dużej części z zasad estetycznych muzyki impresjonistycznej, nadając muzyce symfonicznej cechy malarskie. Duże znaczenie w strukturze odgrywa harfa, charakteryzuje się miękkim, poetyckim brzmieniem, które bywa zarówno czule, jak i tajemnicze. W dziełach kompozytorów impresjonistycznych, którzy kładli duży nacisk na kolorystyczne tło, harfa była szeroko stosowana, by ukazać piękno natury. „Ballada o kanale” (运河谣) nawiązuje do tej typowej dla impresjonizmu techniki orkiestracyjnej, łącząc ją z kolorytem muzyki chińskiej. Arpeggia harfy malują falujące odbicia wody, tworząc malownicze obrazy kanału. Dekoracyjne podejście kompozytora do kształtowania struktury muzycznej sprawia, że melodia, harmonia i rytm odgrywają kluczową rolę w oddaniu kolorytu muzycznego oraz w kształtowaniu muzycznego wizerunku. Kompozytor w niektórych fragmentach orkiestracji wprowadził instrumenty ludowe, które harmonijnie łączą się z brzmieniem instrumentów zachodnich. Dodanie fletu bambusowego i *guzheng* (古筝) wzmocniło narodowy charakter orkiestry, nadając muzyce czystość i subtelność, co wzmacnia emocjonalną atmosferę scen lirycznych.

„Ballada o kanale” (运河谣) to aria w stylu *ballady ludowej*, która opisuje krajobraz kulturowy i piękno przyrody Wielkiego Kanału. Jest to główny motyw muzyczny całej opery, a także pieśń miłosna Shui Honglian i Qin Xiaosheng.

Cała aria jest w metrum 4/4, a tempo to Adagio, wynoszące 76 uderzeń na minutę. W części introdukcji (t. 1–2) akompaniament fortepianowy tworzy relację oktawy między melodią w prawej ręce a partią wokalną. Lewa ręka realizuje akompaniament oparty o akord łamany, współgrając z prawą ręką wprowadzającą temat. Te elementy współgrają ze sobą, wprowadzając temat i przygotowując grunt pod emocjonalne wejście solistki, pełniąc funkcję wskazówki dla nastroju, który ma zostać wyrażony w dalszej części utworu.

Część A (t. 3-18) tematyczna charakteryzuje się spokojnym, zrównoważonym rytmem. W partii lewej ręki akompaniamentu zastosowano technikę połączenia basu z rozbitymi akordami, co spowalnia tempo harmonii, nadając akompaniamentowi płynność i śpiewność, podkreślając liryczny charakter utworu. Rytm tematu opiera się głównie na równych wartościach rytmicznych i rytmie punktowanym, co zapewnia melodii stabilność, nadając utworowi płynność i linearną strukturę. Ten fragment opisuje piękną scenerię przyrody po obu stronach kanału i powinien być śpiewany narracyjnie. Melodia powinna być wyrażona tak spójnie, jak to możliwe, dając wrażenie ciągnącej się przez całość melodii linii (线条感). Napięcie i rozluźnienie powinny być spokojne, z gracją płynącej w kanale wody, oddając rozmarzenie wywołane otaczającą scenerią. Zakres wokalny części A obejmuje jedynie półtorej oktawy. Wysokość śpiewu dochodzi tylko do g^2 , co nie jest zbyt trudne dla sopranu pod względem techniki. Urok utworu zasadza się na szerokiej melodii zawierającej wiele długich nut, dlatego nie jest łatwo w pełni wyrazić jej walory. Oddech podczas śpiewania musi być płynny i spokojny, a przy długich nutach należy uważać, by ich realizacja była pełna. Należy wzmocnić rezonans głowy, śpiewać czystym, lekkim głosem, aby wyrazić piękny poetycki obraz, pokazując piękno i figlarny urok młodej Shui Honglian oraz jej miłość i podziw dla piękna krajobrazu kanału. W taktach 3-10, w wyraźny sposób wykorzystano tradycyjną technikę opery chińskiej *trzyście głównych rymów* (十三道大辙)¹⁰⁹,

¹⁰⁹ *Trzyście głównych rymów* (十三道大辙) to system rymów powszechnie stosowany w tradycyjnej chińskiej operze i sztuce ludowej, głównie w tworzeniu tekstów piosenek i śpiewie. Opiera się on na charakterystyce

a konkretnie *rym Yangjiang* (阳江辙)¹¹⁰, którego rym opiera się na dźwięku „ang”. Dzięki temu tekst pierwszej części arii jest bardziej melodyjny i łatwy do śpiewania, a także zachowuje regularną strukturę w wymowie. Należy uważać na artykulację, w przypadku trzech znaków o wygłosie *-ang* (长 *chang*, 乡 *xiang*, 忙 *mang*). Powinna być ona wyraźna i zaokrąglona. Ten fragment muzyczny wyraża uczucia Shui Honglian po ocaleniu, gdy spotyka Qin Xiaoshenga. W tym momencie serce młodej kobiety wypełnia ukojenie – niczym samotna łódź, która przez długi czas dryfowała po Kanale, wreszcie odnajdująca bezpieczną przystań. Shui Honglian, od dzieciństwa pozbawiona stałego miejsca zamieszkania, odnajduje w Qin Xiaoshengu stabilność i pewność. Jej wewnętrzny stan to spełnienie i spokój. Pod względem wykonawczym kluczowe jest podkreślenie atmosfery tego momentu. Brzmienie powinno być delikatne i płynne, a dynamika umiarkowana. Wykonawczynie powinny przyjąć styl zbliżony do monologu, oddając subtelność emocji poprzez naturalną narracyjność frazowania. (patrz Partytura 11.1)



fonetycznej języka chińskiego, grupując finały sylab chińskich znaków w trzynaście głównych kategorii, z których każda nazywana jest „rymem” (辙). Te kategorie rymów pomagają twórcom w doborze odpowiednich rymów podczas pisania tekstów, co sprawia, że teksty są melodyjne, łatwe do wymówienia i śpiewania.

¹¹⁰ *Rym Yangjiang* (阳江辙) to kategoria rymów w tradycyjnym chińskim systemie operowym „trzynaście głównych rymów” (十三道大辙), należąca do systemu fonetycznego języka chińskiego. Charakteryzuje się ona rdzeniem końcówki „ang”, obejmującym również „iang” i „uang”. *Rym Yangjiang* ma donośne i szerokie brzmienie, często wykorzystywane do wyrażania emocji takich jak heroizm, entuzjazm czy wzniosłość.

5

运河两岸是故乡, 杨柳桥头依古塔, 啊,

9

千村万落耕织忙, 一条运河千里长,

Partytura 11.1

Takty 11-18 pełnią funkcję przejściową, z rymem opartym na „an” (船 *chuan*, 年 *nian*), co jest typowym przykładem użycia *rymu Yanqian* (言前辙)¹¹¹. W warstwie treściowej opisują one, że za bogactwem widocznym na brzegach kanału kryją się sceny smutku i radości, rozstań i spotkań. Każde wypłynięcie statku z portu oznacza rozstanie, co ukazuje niewidoczne na pierwszy rzut oka cierpienie. Podczas wykonywania frazy „rozdzielone rodziny, rok za rokiem, wciąż tęsknią za sobą.” (骨肉分离年复年) dominuje uczucie smutku i bezsilności. Shui Honglian myśli o swoim życiu i przeszłości, a w jej sercu pojawia się nuta rezygnacji. Wie, że po obu brzegach Kanału liczne rodziny codziennie doświadczają rozstań i pożegnań w walce o przetrwanie – i tak rok po roku, dzień po dniu. W tych słowach kryje się zarówno pochwała dla roli Kanału, jak i gorzkie zrozumienie losów ludzi, których on łączy i rozdziela. Pod względem interpretacyjnym emocje w tym fragmencie powinny zostać

¹¹¹ *Rym Yanqian* (言前辙) to kategoria rymów w tradycyjnym chińskim systemie operowym „trzyście głównych rymów” (十三道大辙), należąca do systemu fonetycznego języka chińskiego. Charakteryzuje się ona rdzeniem końcówki „an”, obejmującym również „ian”, „uan” i „üan”. *Rym Yanqian* ma wyraźne i miękkie brzmienie, często wykorzystywane do wyrażania subtelnych, lirycznych lub narracyjnych emocji.

stonowane. W przeciwieństwie do wcześniejszej lirycznej płynności, tutaj wykonanie powinno oddawać stan współczucia i delikatnego żalu. Śpiew powinien wyrażać melancholię i bezsilność zawartą w tekście, tworząc subtelną, przejmującą atmosferę.

(patrz Partytura 11.2)

13

辛苦行得顺风 **船**, 上水京师下杭州啊,

17

骨肉分离年复**年**, 一条运河千年**久**,

Partytura 11.2

Części B (t. 19-34) W partii akompaniamentu fortepianowego lewa ręka wykorzystuje akordy łamane, podczas gdy prawa ręka gra akordy blokowe w długich wartościach rytmicznych. Połączenie tych dwóch elementów tworzy muzykę o spokojnym, narracyjnym charakterze. Progresja akordów naprzemiennie wykorzystuje akordy z tonalności chińskiego pięciotonowego systemu: VI - 羽 (yu) oraz I - 宫 (gong), co podkreśla łagodny i melodyjny styl charakterystyczny dla pieśni ludowych z regionu Jiangnan. W części B melodia została skomponowana z wykorzystaniem techniki przesunięcia w wyższy rejestr, jednak ogólny kontur pozostaje wierny oryginalnemu kształtowi. To odzwierciedla spójność materiału muzycznego między częścią B a częścią A, a także podkreśla jedność rozwoju myśli muzycznej.

Części B stanowi kulminacyjny moment emocjonalny całej arii. Fragment ten stanowi pochwałę dla Kanału, który przez tysiąc lat pozostaje żywym świadkiem historii, wciąż tętniącym życiem, nieprzerwanie płynącym i rozbrzmiewającym głosami ludzi. Słowa „Od tysiąca lat kanał trwa, przez wieki rozbrzmiewa dźwięk fal” (一条运河千年久, 涛声浆影岁月流) oraz „Iluż to bohaterów zrodziło się przez lata, zielone wzgórza i woda o zachodzie słońca ciągną się w nieskończoność” (几多英雄从此出, 青山夕照水悠悠) odzwierciedlają długowieczność Kanału, jego nieustanny rozwój i znaczenie, jakie od wieków odgrywał. Tekst podkreśla zarówno historyczną trwałość, jak i dynamiczny charakter tego miejsca, w którym splatają się losy wielu pokoleń. W warstwie tekstowej należy zwrócić uwagę na eufonię znaków o wygłosie *-(i)ou* (久 *jiu*, 流 *liu*, 悠 *you*), co stanowi typowy przykład użycia rymu *Youqiu* (油求辙)¹¹². Podczas wykonywania tego fragmentu należy zachować poczucie „scenerii przed oczami”, jakby opisywane w tekście obrazy znajdowały się tuż przed nami. Pod względem emocjonalnym, należy interpretować treść tekstu z uczuciem podniecenia i dumy, a głośność śpiewu może być nieco większa w porównaniu z wcześniejszymi partiami. (patrz Partytura 11.3)

¹¹² Rym *Youqiu* (油求辙) to kategoria rymów w tradycyjnym chińskim systemie operowym „trzyście głównych rymów” (十三道大辙), należąca do systemu fonetycznego języka chińskiego. Charakteryzuje się ona rdzeniem końcówki „ou”, obejmującym również „iou” (iu). Rym *Youqiu* ma zaokrąglone i miękkie brzmienie, często wykorzystywane do wyrażania głębokich, lirycznych lub lekko melancholijnych emocji.

25

青山夕照水悠悠, 一条运河千年久,

29

涛声桨影岁月流, 几多英雄从此出,

Partytura 11.3

Coda (t. 35-39) stanowi część końcową tego utworu muzycznego. Podczas wykonywania zakończenia należy zachować płynność i niezwykle starannie oddać charakterystyczny styl *pingtan* (评弹)¹¹³. Jak wynika z tekstu, w tym momencie utwór staje się bardziej stabilny, a słowo „ach” (啊) wzmacnia poczucie finalizacji, nadając całości bardziej satysfakcjonujące i pełne zakończenie. Podczas śpiewania frazy „woda stara jak świat” (水悠悠), należy podeprzeć najniższy dźwięk *c'* odpowiednim oddechem i następnie stopniowo zmniejszać głośność, kończąc frazę. Głos powinien przypominać fale na wodzie, które powoli oddalają się, tworząc wrażenie stopniowego zanikania. W tym momencie akompaniament fortepianowy idealnie współgra z wokalem, używając mordentów i akordów, aby opisać drobne fale kanału. W ostatniej mierze, prawą ręką grany jest całkowity toniczny akord Eb-dur 宫, co podkreśla spokojny stan umysłu Shui Honglian, a także symbolizuje zakończenie utworu muzycznego w spokojnym tonie. (patrz Partytura 11.4)

¹¹³ *pingtan* (评弹) to tradycyjna forma chińskiego teatru ludowego, pochodząca z regionu Suzhou, łącząca opowiadanie i śpiew z grą na instrumentach strunowych. Wywodzi się z okresu dynastii Ming, a jej popularność osiągnęła szczyt w czasach dynastii Qing, będąc do dziś szeroko rozpowszechnioną w regionie Jiangnan (szczególnie w Suzhou i Szanghaju).

Partytura 11.4

Przed wykonaniem tej arii obejrzałam interpretację Wang Lida (王丽达)¹¹⁴, która stała się dla mnie źródłem inspiracji. Jej kreacja postaci Shui Honglian opierała się na czystym i pełnym blasku brzmieniu, subtelnej ekspresji emocjonalnej oraz solidnej technice wokalne opartej na chińskiej muzyce tradycyjnej. Dzięki temu udało jej się stworzyć postać kobiety, w której siła i delikatność współistnieją w harmonijny sposób. Styl wokalny Wang Lida bazuje na chińskiej technice śpiewu narodowego, zachowując charakterystyczne cechy *xing qiang* (行腔), co nadaje linii melodycznej zarówno tradycyjny koloryt, jak i zgodność ze współczesnymi wymaganiami estetyki operowej. Jej interpretacja nie ogranicza się jedynie do elementów śpiewu narodowego – w wykonaniu umiejętnie łączy technikę *belcanto*, wykorzystując kontrolę oddechu, operowanie rezonansami oraz różnorodność barw dźwięku. Dzięki temu jej głos nabiera pełniejszego brzmienia, a ekspresja roli staje się bardziej liryczna i dramatyczna. Sceniczna interpretacja Wang Lida cechuje się naturalnością i dynamiczną

¹¹⁴ Wang Lida (王丽达) (ur. 1978) Ukończyła Chińskie Konserwatorium Muzyczne. Jest znaną chińską sopranistką, profesorem wokalistyki w Centralnym Konserwatorium Muzycznym oraz tutorem magistrantów. Wyróżnia się doskonałymi występami w dziedzinie opery chińskiej, pieśni artystycznych oraz muzyki ludowej. Grała główne role w wielu klasycznych operach, takich jak *Ballada o kanale* (运河谣) i *Białowłosa dziewczyna* (白毛女). Jej śpiew charakteryzuje się szczerymi emocjami i biegłą techniką.

Wang Lida (王丽达) video: <https://b23.tv/fJ8YrgX> 05/03/2025, 1:20 pm.

ekspresją, co sprawia, że postać Shui Honglian nabiera głębi i wielowymiarowości.

Podczas opracowywania własnej koncepcji interpretacyjnej tej arii zastosowałam podobne podejście, jednak wzbogaciłam je i zmodyfikowałam zgodnie z moim rozumieniem postaci, jej emocji oraz odniesień do rodzimego modelu kulturowego. W trakcie wykonania oparłam się na technice *belcanto*, jednak zastosowałam miękką artykulację oraz delikatną emisję dźwięku. Pozycja głosu była wysunięta do przodu, a frazowanie utrzymane w lekkim i naturalnym charakterze. Połączyłam te elementy z lirycznym i subtelnym brzmieniem melodii ludowej z regionu Suzhou i Hangzhou, obecnym w akompaniamencie. Dzięki temu udało mi się wykreować muzyczny obraz Shui Honglian jako postaci pełnej delikatności, młodzieńczej świeżości i wyjątkowej urody.

3.3.3.2 Aria Shui Honglian „Qin Sheng, czy wszystko w porządku?” (Qin sheng a, ni hai hao ma? 秦生啊, 你还好吗?) z czwartego aktu opery *Ballada o kanale* (*Yuanhe yao* 运河遥)

Tłumaczenie libretta:

秦生啊你还好吗?	Qin Sheng, czy wszystko w porządku?
我真的恨你	Naprawdę cię nienawidzę
怎能守着她一刻不离	Jak on może nie odstępować jej nawet na chwilę
不! 我不恨	Nie! Nie, nienawidzę!
你一刻不离她才有一线生机	Tylko jeśli nie zostawisz jej na chwilę, będziesz miał szansę na przeżycie.
可是我魂魄无依啊	Ale moja dusza jest bezradna
像柳絮随风舞	Jak wierzba tańcząca na wietrze
不知要飘向哪里	Nie wiem, gdzie uniesie mnie wiatr
睁开眼睛想着你	Otwieram oczy i myślę o tobie
闭上眼睛梦见你	Zamykam je i śnię o tobie
梦见你长守在她身边	Śniło mi się, że ciągle jesteś u jej boku.

泪汪汪一声，长叹息	Rozdzierający płacz i długie westchnienie
秦生啊你还好吗？	Qin Sheng, czy wszystko w porządku?
初更熬药汤不要烫着你	Nie oparz się, przygotowując zupę ziołową o pierwszej straży [<i>pora nocy</i>]
二更寒风起你要多穿衣	O drugiej straży ubierz się ciepło
三更星斗移你要歇一口气	O trzeciej straży gwiazdy poruszyły się, trzeba zrobić sobie przerwę.
四更孩子哭给他喂点浆米	O czwartej straży daj dziecku trochę ryżu, kiedy płacze.
五更拂晓唱雄鸡	O piątej straży kogut wieści nadejście dnia
我一夜站在露水里	Całą noc stałam na rosie
你抽一点空把我想起	Poświęć chwilę, by o mnie pomyśleć.
让我得一点爱惜一点爱惜	Pozwól mi na odrobinę miłości, odrobinę miłości.

Analiza utworu:

Czas powstania utworu: 2012 r.

Tonacja: B $\flat$ 徵(zhi)¹¹⁵ Chińska tradycyjna skala pentatoniczna

A $\flat$ 商(shang) z dodatkiem 变宫 (bian gong)¹¹⁶ – tradycyjna chińska skala sześciodźwiękowa.

E $\flat$ 宫(gong) Chińska tradycyjna skala pentatoniczna

Metrum: 4/4 2/4 3/4

Tempo: *Adagio Andante Larghetto Andante moderato*

Forma: A B C

Część	Preludium	A	B	C
Takt	1-5	6-16	17-30	31-44
Tonacja	B $\flat$ 徵(zhi)		A $\flat$ 商(shang) - 加 变宫 (bian gong)	E $\flat$ 宫(gong)

¹¹⁵ Trybie B $\flat$ 徵 to skala oparta na tradycyjnej chińskiej skali pentatonicznej, w której B $\flat$ pełni funkcję dźwięku 徵 (zhǐ), charakteryzująca się łagodnym i płynnym brzmieniem. Jest szeroko stosowana w tradycyjnej chińskiej muzyce, idealna do wyrażania lirycznych, czułych lub lekko melancholijnych emocji. Stanowi ważne narzędzie w kształtowaniu atmosfery muzycznej i ekspresji emocjonalnej. Kolejność dźwięków w skali to: B $\flat$ (Zhi) – C (Yu) – E $\flat$ (Gong) – F (Shang) – G (Jue). Stosowany jest zapis tonalny w zachodnim systemie tonacji E $\flat$ -dur.

¹¹⁶ Sześciodźwiękowa skala modalna to skala powstała przez dodanie jednego zmienionego dźwięku do pięciodźwiękowej skali modalnej. Konkretnie, sześciodźwiękowa skala modalna może być utworzona przez dodanie dźwięku „qingjiao” (清角) lub „biangong” (变宫) do skali pentatonicznej. Dźwięk „qingjiao” (清角) to dźwięk znajdujący się małą sekundę powyżej dźwięku „jue” (角), natomiast dźwięk „biangong” (变宫) to dźwięk znajdujący się małą sekundę poniżej dźwięku „gong” (宫).

Aria „Qin Sheng, czy wszystko w porządku?” pochodzi z czwartego aktu opery *Ballada o kanale*. Od nocy do świtu Shui Honglian stoi na pokładzie, zimna rosa moczy jej ubranie, a ona w milczeniu znosi ból rozstania z ukochanym. W jej tonie pobrzmiewa wprawdzie żal i poczucie niesprawiedliwości, ale w głębi serca kryje się głęboka tęsknota i troska o Qin Xiaosheng’a.

Ta aria odgrywa kluczową rolę w rozwoju fabuły opery, pełniąc funkcję pomostu między poprzednimi a kolejnymi wydarzeniami. Podkreśla bezradność i delikatność Shui Honglian jako kobiety, jednocześnie ukazując inne jej cechy charakteru, takie jak zdolność do poświęcenia osobistego szczęścia dla dobra innych oraz gotowość do oddania się miłości. Ten fragment śpiewu wzmacnia konflikty w fabule, pogłębia charakterystykę postaci i intensyfikuje emocje, przyczyniając się do dynamicznego rozwoju akcji. W konstrukcji tego utworu kompozytor wykorzystał zarówno elementy recytatywu jak i formę arii z opery europejskiej. W skondensowanym fragmencie, liczącym 44 takty, kompozytor ukazuje ekspresję trzech różnych stanów emocjonalnych Shui Honglian.

Preludium (t. 1-5) partia prawej ręki w akompaniamencie fortepianowym rozwija melodię wokół dźwięku B $\flat$ 徵 (zhi) jako toniki. Lewa ręka gra akordy łamane, utrzymując równomierne tempo w oparciu o strukturę akordów toniczych i dominantowych, co spowalnia harmoniczny przebieg muzyki. Nadaje to akompaniamentowi płynność i śpiewność, podkreślając liryczny charakter oraz oddając atmosferę ciemnej, cichej nocy na pokładzie statku towarowego. Użycie akordu I stopnia podkreśla monumentalność kanału, podczas gdy akordy III i II stopnia tworzą melancholijny nastrój. Po pięciotaktowym wstępie następuje tematyczna część A.

Część A (t. 6-16) która pokazuje relację Shui Honglian z Qin Xiaoshengiem, w której miłość przeplata się z nienawiścią. Jest to część recytatywna utworu. Shui Honglian stoi na pokładzie, chodząc tam i z powrotem, chociaż ukochany jest niedaleko, wydaje się jakby dzieliło ich tysiące mil. Poprzez kontrast między frazami muzycznymi, kompozytor wyraża sprzeczne i złożone emocje Shui Honglian. Główna melodia tego fragmentu utworu opiera się

na falistych liniach melodycznych, które wznoszą się i opadają, z rytmem zmieniającym się od spokojnego do szybkiego. Partia akompaniamentu lewej ręki wykorzystuje fakturę akordową w postaci pełnych nut w układzie harmonicznym. Partia akompaniamentu lewej ręki wykorzystuje akordy blokowe w wartościach całonutowych, utrzymując tempo 68 uderzeń na minutę, co nadaje muzyce charakter pytania: „Qin Sheng, czy wszystko w porządku?” (秦生啊, 你还好吗?). Podczas interpretacji należy delikatnie i kontrolowanie osadzić głos na oddechu. Nie należy śpiewać zbyt pełnym brzmieniem, lecz wzmocnić intonację pytającą oraz wyrazić troskę i zaangażowanie emocjonalne. Fragment ten technicznie nie jest trudny. Aby w śpiewie wyrazić miłość używam miękkiego tonu. (t. 11-16) Fraza wyraża pełną smutku i wewnętrznego rozdarcia skargę Shui Honglian, a bezradna intonacja dodatkowo ukazuje złożone emocje bohaterki, łączące miłość i nienawiść. Podczas śpiewania złożonych emocji skupiam się na śpiewaniu zgodnie ze znakami (patrz Partytura 12-1 – czerwone zaznaczenie). Trzykrotne użycie słowa „nienawidzić” we fragmencie „Naprawdę cię nienawidzę” (我真的恨你) oraz „Nie, ja ciebie nie nienawidzę, nie nienawidzę” (不, 我不恨你, 我不恨你) wyraża zupełnie odmienne emocje, odzwierciedlając wewnętrzną przemianę Shui Honglian – od własnych rozterek po zrozumienie położenia Qin Xiaosheng’a. Podczas śpiewania pierwszego „nienawidzić” (恨), zastosowałam mroczny i niski ton, aby wyrazić nienawiść wynikającą z rozczarowania niespełnioną miłością, gdy Qin Xiaosheng nie mógł być przy jej boku. W przypadku drugiego i trzeciego „nienawidzić” (恨), śpiew staje się bardziej wybuchowy i pełen napięcia emocjonalnego. Szczególnie w trzecim „nienawidzić” (恨), wykorzystałam technikę *runqiang* (润腔)¹¹⁷ z chińskiej opery, aby oddać bolesne zmagania Shui Honglian. Pragnęła być razem z Qin Xiaosheng, ale w porównaniu z Guan Yanyan, ta ostatnia była bardziej godna współczucia. Poprzez taką interpretację starałam się przekazać złożony krajobraz wewnętrzny Shui Honglian oraz jej szlachetny charakter, a także smutek wynikający z niemożności bycia razem z ukochaną

¹¹⁷ *Run qiang* (润腔) - technika ekspresyjna charakterystyczna dla tradycyjnej muzyki chińskiej, analogiczna do europejskiej techniki śpiewu koloratura szeroko stosowana w operze chińskiej (戏曲), teatrze ludowym (曲艺), piosence ludowej (民歌) i innych formach muzycznych. W chińskiej operze technika *run qiang* jest szeroko stosowana w śpiewie, aby wzbogacić i upiększyć śpiew oraz wzmocnić jego siłę ekspresji i efektywność. Technika ta obejmuje różnorodne formy ekspresji, w tym zmiany tonalne, rytmiczne oraz wprowadzenie ozdobników.

https://www.sohu.com/a/197007696_711530 31/01/2025, 5:53pm

osobą. (patrz Partytura 12.1)

The musical score is for a piece in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as 68 beats per minute. The lyrics are in Chinese. Some words are highlighted with red boxes, and others with green boxes.

秦生啊你还好

吗 我真的恨你怎能守着她 一刻不离 不 我不恨你

我不恨你 你一刻不离 她才有一线生机

Partytura 12.1

W części B (t. 17-30), tonacja zmienia się na chiński sześciodźwiękowy tryb modalny – A $\flat$ 商(shang) z dodatkiem 变宫 (bian gong), a tempo zmienia się na 78 uderzeń na minutę. W taktach 17-21 pojawiają się trzy frazy tekstowe, których rytm przechodzi przez następujący schemat: szesnastka – ćwierćnuta – ósemka – półnuta. Kompozytor wykorzystuje te zmiany rytmu, aby wyrazić niestabilny i burzliwy nastrój muzyczny w tym fragmencie. W partii akompaniamentu fortepianowego, sekwencyjnie wznosząca się melodia oraz tremolo wyrażające niepokój, wzmacniają emocje kreowane w partii wokalne. To doskonale ukazuje obraz Shui Honglian w tym momencie, pełną niepokoju, bezradności i utraty kontroli. Śpiewając należy oddać przygnębienie i samotność Shui Honglian. W taktach 22-25

kompozytor, poprzez powtórzenia i wariacje melodii w połączeniu z napędzającym rytmem ósemki z kropką, doprowadza emocje śpiewu do kulminacyjnego punktu całego utworu. Podczas śpiewania frazy „Otwieram oczy i myślę o tobie, zamykam je i śnię o tobie” (睁开眼睛想着你, 闭上眼睛梦见你) należy zwrócić szczególną uwagę na zmiany tempa – na bazie 78 uderzeń na minutę stopniowo przyspieszając wykonanie. Należy również wzmocnić intonację słów „myślę”(想) i „śnie”(梦). W trakcie wykonywania frazy „Śniło mi się, że ciągle jesteś u jej boku” (梦见你长守在她身边), należy zastosować stopniowe zwolnienie tempa, przywracając je do pierwotnych 78 uderzeń na minutę. Trzeba pamiętać o pogłębieniu pogłębić oddechu, przygotowując się do zaśpiewania „u jej boku” (身边) w wyższej części wokalne. W emocjonalnym wykonaniu należy wyrazić narastającą, wzmagającą się miłość Shui Honglian do Qin Xiaosheng. W taktach 26-30 tempo zmienia się na 60 uderzeń na minutę. Podczas wykonywania frazy „łzawy głos, długie westchnienie” (泪汪汪一声, 长叹息), zastosowałam dynamiczne przejście od *f* do *p*. Poprzez kontrast między silnym a słabym wykonaniem, oddano bezradność i gorycz Shui Honglian. Jednocześnie wykorzystałam technikę śpiewu *kuqiang* (哭腔)¹¹⁸, co wzmocniło dramaturgię fragmentu i doskonale oddało sytuację Shui Honglian – jest jak łódź na kanale, dryfująca bez celu, pozbawiona oparcia. (patrz Partytura 12.2)

17 $\text{♩} = 78$

可是我魂魄无依啊 像柳絮随风舞 不知要飘向哪里

¹¹⁸ *ku qiang* (哭腔) : specjalna technika wokalna stosowana w tradycyjnej chińskiej operze i śpiewie ludowym, używana do wyrażania smutku, cierpienia lub żalu. Poprzez naśladowanie charakterystycznych cech płaczu, sprawia, że śpiew staje się bardziej poruszający i ekspresyjny. Płaczliwy ton to nie tylko zastosowanie techniki wokalne, ale także ważne narzędzie ekspresji emocjonalnej.

22 渐快 rit. $\text{♩}=78$

睁开眼睛想着你 闭上眼睛梦见你 梦见你长守在她身边

26 rit. $\text{♩}=60$

泪汪汪一声长叹息

Partytura 12.2

Część C (t. 31-52) Tonacja zmienia się na tradycyjną chińską pięciodźwiękową skalę – $E\flat$ 宫 (gong), a tempo wynosi 70 uderzeń na minutę. W tej części ukazana jest dobroć Shui Honglian oraz jej pragnienie miłości. W tym fragmencie kompozytor stosuje znaną z tradycyjnych chińskich pieśni ludowych technikę kompozytorską *melodia pięciu straży* (wu geng diao 五更调). Zaczynając od pierwszej straży, utwór opisuje stany emocjonalne głównej bohaterki, aż do piątej straży śledzi linię rozwoju fabuły i przemian emocjonalnych postaci. Autorka używa odmiennych melodii, odpowiadających tekstom wyrażającym różne emocje. Prostota tekstów jest również bardzo spójna z charakterem Shui Honglian. Od pierwszej do czwartej straży stopniowo, warstwa po warstwie, ukazuje miłość Shui Honglian do Qin Shenga. We frazie „gotując zupę ziołową pierwszej nocy, nie poparz się” (初夜熬药汤, 不要烫着你) należy podkreślić „poparz się” (烫), w „ciepło się ubierz, dosł. dużo noś ubrania” (多穿衣) należy podkreślić „dużo” (多), w „odsapnij trochę” (歇一口气) - „odsapnij” (歇), wszystkie te znaki wypadają na mocnych uderzeniach taktów. „Kogut pieje o świcie o piątej straży, a ja stałam w rosie całą noc” (五更拂晓唱雄鸡, 我一夜站在露水里) to moment kulminacyjny. Śpiewając tą frazę, oddech powinien być głęboki, a śpiew szeroko

zakreślony i spójny, aby wyrazić pragnienie miłości Shui Honglian, a także jej wewnętrzną dobroć i poświęcenie. Wreszcie Shui Honglian śpiewa w modlitewnym tonie: „Poświęć chwilę, by pomyśleć o mnie i daj mi trochę miłości” (你抽一点空把我想起, 让我得一点爱惜). Jest to swego rodzaju rekapitulacja wcześniej wyrażonych uczuć. (patrz Partytura 12.3)

31 略自由 $\text{♩} = 70$



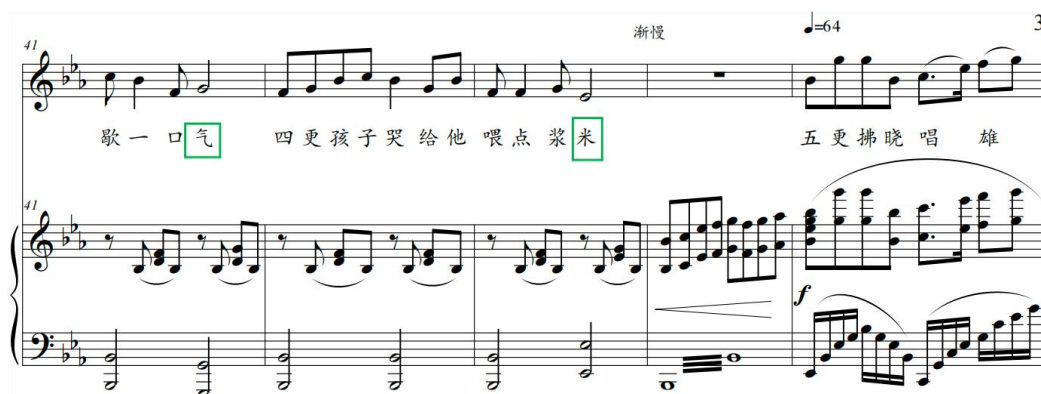
秦生啊你还好吗 秦生啊 你还好吗 初更熬药汤 不要

37



烫着你 二更寒风起 你要多穿衣 三更星斗移 你要

41 渐慢 $\text{♩} = 64$ 3



歇一口气 四更孩子哭给他喂点浆米 五更拂晓唱雄

46



鸡 我一夜 站在露水 里 你

Partytura 12.3

W tej arii ostatnia sylaba każdej frazy tekstu wykorzystuje rym *yi qi zhe* (一七轍)¹¹⁹ z tradycyjnej chińskiej opery (patrz wszystkie zielone oznaczenia w przykładzie nutowym). Tutaj dominuje dźwięk „i”. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na końcową artykulację i zamknięcie dźwięku – czubek języka powinien delikatnie dotykać tylnej części dolnych zębów, a powierzchnia języka powinna być lekko spłaszczona, aby zapewnić wystarczającą przestrzeń w jamie ustnej. Ponadto, należy zwiększyć rezonans w głowie i delikatnie artykułować początek sylaby, co nie tylko sprzyja wyraźnej wymowie, ale także sprawia, że barwa głosu brzmi czysto.

Kiedy śpiewałam arię „Qin Sheng, wszystko w porządku?” (秦生啊，你还好吗？) odniosłam się do wersji słynnej śpiewaczki Lei Jia(雷佳)¹²⁰. Jej śpiew jest połączeniem

¹¹⁹ *yī qī zhé* (一七轍) jest jedną z kategorii rymów w systemie „trzynastu głównych rymów” chińskiego tradycyjnego teatru operowego i sztuk ludowych, stanowiącą część klasyfikacji końcówek w systemie fonologicznym języka chińskiego. Charakteryzuje się tym, że rdzeniem rymu są samogłoski „i”, „ü” lub „-i” (samogłoski językowe). Wymowa „yī qī zhé” jest subtelna i łagodna, często stosowana do wyrażania delikatnych, lirycznych lub lekko smutnych emocji.

¹²⁰ Lei Jia (雷佳), urodzona 19 października 1979 roku w prowincji Hunan, mieście Yiyang, to chińska sopranistka oraz aktorka pierwszego stopnia. Ukończyła kolejno Chińską Akademię Muzyczną oraz Akademię Sztuki Armii Ludowej. Jest uznawana za „jedną z reprezentatywnych postaci chińskiej wokalistyki narodowej”. Zdobyła złoty medal w konkursie wokalnym China Golden Bell Award oraz złoty medal w kategorii śpiewu ludowego w zawodowej grupie konkursu CCTV Young Singers Television Grand Prix. brała udział w operach takich jak *Ballada o kanale* (运河)

chińskiego śpiewu ludowego, *belcanto* i piękna chińskiej opery (戏曲), co bardzo mnie zainspirowało pod względem artystycznym. Stosując oddech, Lei Jia przyjmuje metodę połączonego oddychania przez klatkę piersiową i brzuch, wdychając jednocześnie przez usta i nos, „głos ustaje, ale śpiewny oddech trwa” (声断气不断), „muzyka zatrzymuje się, ale nastrój muzyki pozostaje” (音断意相连), delikatnie łącząc głos z oddechem, który wzmacnia pytający ton i troskę Shui Hongliana. Jeśli chodzi o użycie języka, teksty są śpiewane z jasnością i wyrazistością, precyzją i spójnością. W użyciu *run qiang* (润腔), dobre wykorzystanie glissando, trill i innych rodzajów *ornamentacji runqiang*, interpretacja Shui Honglian do serca Qin Xiaosheng zazdrości, wewnętrznej melancholii, by wyrazić zazdrość i wewnętrzne przygnębienie Shui Honglian. Te inspiracje pomogły mi z powodzeniem przedstawić delikatną, życzliwą i troskliwą Shui Honglian w moim śpiewie.

W chińskiej operze role kobiet z niższych warstw społecznych mają różny status i cechy charakterystyczne na każdym etapie historii. Analizując chińską operę z perspektywy historycznej i przyjmując sto lat jako przedział czasowy badania, możemy wyraźnie zobaczyć ewolucję postaci kobiet z niższych warstw społecznych w chińskiej operze w miarę upływu czasu.

Autorka wybrała trzy reprezentatywne dzieła operowe z różnych okresów historii rozwoju chińskiej opery: *Białowłosa dziewczyna*, *Pustkowie* i *Ballada o kanale*. Poprzez historyczne zestawienie i analizę ról kobiet znajdujących się na najniższych szczeblach chińskiego społeczeństwa można zobaczyć, iż kobiety znajdujące się na najniższych szczeblach społeczeństwa, gdy pełnią funkcję głównej bohaterki, używają tragicznego piękna jako głównego środka wyrazu. To niewidzialna inercja kulturowa. Tysiące lat dekadencjonalnych idei w chińskim społeczeństwie feudalnym całkowicie ograniczało i pętało kobiety, co skutkowało długotrwałym niskim statusem społecznym, długoterminową depresją i bólem, co nieuchronnie prowadziło do oporu kobiet oraz do emocji współczucia i litości ze strony pozostałych warstw społecznych. Niezależnie od tego, czy jest to Xi'er, Jin Zi czy Shui Honglian, choć żyją w różnych epokach, mają różne osobowości, uczestniczą w różnych

谣), *Białowłosa dziewczyna* (白毛女), *Pustkowie* (原野) oraz *Pieśń o Mulan* (木兰诗篇).
Lei Jia video: <https://www.youtube.com/watch?v=GPzV2HAApck> 01/02/2025, 6:26pm.

grupach społecznych i mają różne koleje losu, przecież wymowa ich tragicznego losu, pozostaje ta sama. Prawda ta wyrażana przez wieki i sublimowana w sztuce zrodziła estetyczne i artystyczne piękno tragicznych kobiecych postaci, stając się jednym z charakterystycznych symboli opery chińskiej. Wszakże od pewnego czasu daje się dostrzec nurt odmienny, gdy postaci kobiet w operze ewoluują w obrazy kobiet dynamicznych gotowych do kształtowania swojego losu samodzielnie, ale i zorientowanych na wartości rodzinne, humanistyczne i egzystencjalne z dynamiką kształtowania i stawiania czoła wyzwaniom z podniesioną głową. Głęboka refleksja nad dynamiką przemian kształtuje nowe oblicze tematów, formatuje nowe, zupełnie inne sylwetki kobiet współczesnych. Wszakże spektakle klasycznych oper, odtwarzających historię Chin, pozwalają dostrzec ukryte piękno kobiet żyjących przez wieki w ucisku. Opisując proces przemian społecznych, walki o równy status kobiet azjatyckich warto zauważyć, że o ile muzyka i kultura Zachodu rozwijały się odmiennie o tyle procesy przemian społecznych przebiegały podobnie. „Sufrażystki” były potrzebne i tu i tam, i tu i tam wykonały swoje zadanie.

Rozdział IV Analiza porównawcza dzieł operowych Mozarta i opery chińskiej

4.1 Porównanie głównego materiału muzycznego

Chińska muzyka operowa i muzyka operowa Mozarta opierają się na tzw. podstawowym materiale muzycznym. Oznacza to, że cały utwór lub spektakl bazuje na prezentacji, rozwinięciu i przekształceniu jednego lub kilku głównych motywów. W przypadku chińskiej opery analizowanej w tym rozdziale badania dotyczą tradycyjnego repertuaru, podczas gdy w operach Mozarta przedmiotem analizy są dzieła epoki klasycznej, utrzymane w typowych dla tego okresu ramach tonalnych.¹²¹ Mimo podobieństwa w sposobie wykorzystywania podstawowego materiału muzycznego, rdzeń obu tradycji zarówno pod względem cech, jak i sposobu ich rozwijania jest zupełnie inny.

W twórczości operowej Mozarta rozwijanie motywów wpisuje się w klasyczne zasady kompozycji, gdzie tematy są prezentowane, rozwijane i powracają w różnych kontekstach dramaturgicznych. Jednak w przeciwieństwie do tradycyjnej chińskiej opery, która często bazuje na jednym głównym motywie lub melodii, dzieła Mozarta cechuje większa różnorodność muzyczna. W ramach jednej sceny lub aktu Mozart potrafił wprowadzać wiele tematów, z których każdy koresponduje z konkretnymi postaciami lub wydarzeniami scenicznymi. Dzięki temu jego opery są nie tylko zgodne z klasycznymi zasadami formalnymi, ale również niezwykle elastyczne pod względem dramaturgii.

Muzyka operowa Mozarta jest zatem wyjątkowa dzięki zdolności łączenia formalnego rozwijania motywów z głębokim wyrazem emocjonalnym i narracyjnym. Kompozytor dostosowywał swoje tematy do emocji i charakterów postaci, co widać m.in. w *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* i *Così fan tutte*, gdzie zmiany w relacjach między bohaterami znajdują

¹²¹ Zhang Rui, *A Comparative Study of Chinese Opera and Western Opera Music Styles* (中国歌剧与西方歌剧音乐风格比较研究) [J], *Journal of Pu'er College*. (普洱学院学报), 2021(5).

swoje odzwierciedlenie w muzyce.¹²² Ta dynamiczna elastyczność odróżnia opery Mozarta od tradycyjnych dzieł chińskiej opery.

Tradycyjna chińska opera zazwyczaj opiera się na stałych ramach melodycznych i rytmicznych. Muzyka całej opery często opiera się na jednym, dominującym motywie melodycznym, powtarzanym i rozwijanym w trakcie spektaklu. Muzyczny rozwój chińskiej opery opiera się na technice zmian płyt, która jest wykorzystywana do tworzenia dużych zestawów śpiewu dla głównych bohaterów, aby ujawnić ich bogate światy emocjonalne, wyrazić ich złożone konflikty psychologiczne i wzmocnić dramaturgię muzycznego rozwoju. Na przykład, w rozwoju tematu muzycznego opery *Białowłosa dziewczyna* (*Bai mao nü* 白毛女), opera czerpie motyw melodyczny ze starej pieśni ludowej Hebei *Kapustka* (*Xiao baicai* 小白菜), i cała struktura muzyczna została zaprojektowana i opracowana wokół tego motywu muzycznego.¹²³

Te różnice wynikają z odmiennych kontekstów kulturowych, historycznych i artystycznych. Zarówno chińska, jak i europejska opera są odzwierciedleniem specyficznych wartości i estetyk swoich kultur. W efekcie przedstawiają różne podejścia do budowania narracji muzycznej i dramaturgii, pokazując odmienny sposób wyrażania emocji i kształtowania relacji między muzyką a tekstem.¹²⁴

4.2 Porównanie koncepcji twórczych

Twórcze podejście do chińskiej opery i oper Mozarta ujawnia zarówno podobieństwa, jak i znaczące różnice, które wynikają z odmiennych tradycji kulturowych, estetycznych i historycznych. Chińska opera narodowa czerpiąc z wielowiekowej tradycji, jest głęboko zakorzeniona w chińskim dziedzictwie kulturowym. W jej centrum znajdują się tradycyjne

¹²² Steptoe Andrew. *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte* [M]. Clarendon Press, 1988.

¹²³ Meng Yuan. *Badania nad operą Białowłosa dziewczyna (Bai mao nü 白毛女)* (论歌剧《白毛女》的研究) [D]. Uniwersytet Renmin w Chinach (中国人民大学), 2005.

¹²⁴ Jiang Jing. *Integracja i wzajemny rozwój opery chińskiej i opery zachodniej* (中西方歌剧的融合与相互发展) [J], Journal of the Central Conservatory of Music (中央音乐学院学报), 1990(4).

formy muzyczne, takie jak styl *banqiang*, które nadają operze silny regionalny charakter i podkreślają jej związek z tradycją kulturową. Z kolei twórczość Mozarta, reprezentująca klasyczny okres opery europejskiej, opiera się na klarowności formy, harmonii i logice dramaturgicznej, co wynika z zasad klasycyzmu.

Podstawową różnicą między obiema tradycjami jest sposób, w jaki twórcy podchodzą do relacji między muzyką a narracją. W chińskiej operze muzyka służy przede wszystkim podkreśleniu emocji i charakteru scen, często pozostając w ścisłym związku z tradycyjnymi schematami melodycznymi i rytmicznymi. W operach Mozarta muzyka jest z kolei integralnym elementem dramaturgii, budującym napięcie, rozwijającym charakterystykę postaci i kształtującym narrację. Ta różnica wskazuje na odmienne funkcje muzyki w obu tradycjach: w chińskiej operze pełni ona rolę symboliczną i nastrojową, podczas gdy w operze Mozarta jej funkcja jest bardziej narracyjna i strukturalna.¹²⁵

Jednocześnie obie tradycje łączy wysoka wartość artystyczna i głębia wyrazu. Definiując tę kwestię precyzyjniej, obie tradycje, choć różne formalnie, dążą do przedstawienia złożonych emocji i uniwersalnych tematów, takich jak miłość, lojalność czy poświęcenie. Zarówno chińska, jak i europejska opera dążą do tworzenia dzieł, które odzwierciedlają idee estetyczne swoich czasów, jednocześnie pozostając w dialogu z tradycją. W obu przypadkach kompozytorzy musieli odnaleźć równowagę między innowacją a wiernością kulturowym korzeniom, co czyni ich dzieła ponadczasowymi.

4.2.1. Myślenie polifoniczne w twórczości operowej Mozarta

Myślenie polifoniczne jest jednym z kluczowych elementów twórczości operowej Mozarta, który wyróżnia jego dzieła na tle twórczości innych kompozytorów epoki klasycyzmu. Polifonia, czyli wielogłosowość, w operach Mozarta nie jest jedynie techniką kompozytorską, ale również narzędziem dramaturgicznym. W jego dziełach, takich jak *Don*

¹²⁵ Liu Xiaolei. *A Study of the Differences between the Chinese and Western Opera* (中西方歌剧差异探究) [J], Voice of the Yellow River(黄河之声), 2019.

Giovanni, Le Nozze di Figaro czy *Così fan tutte*, sztuka kontrapunktu pozwala na jednoczesne ukazanie wielu warstw narracyjnych i emocjonalnych, co tworzy bogaty obraz dramatyczny i psychologiczny. Mozart mistrzowsko łączył różne linie melodyczne w sposób, który oddaje interakcje między postaciami. W finałach aktów, na przykład, różnorodne głosy postaci splatają się w złożone struktury muzyczne, które odzwierciedlają ich indywidualne emocje, a zarazem budują napięcie dramaturgiczne. Ta technika, charakterystyczna dla myślenia polifonicznego, umożliwia wielowymiarowe przedstawienie relacji międzyludzkich, które są sercem oper Mozarta.¹²⁶

W operach Mozarta polifonia jest także środkiem wyrażania konfliktów i harmonii, zarówno na poziomie fabularnym, jak i muzycznym. Na przykład w finałowych scenach *Le Nozze di Figaro* napięcie wynikające z intryg i nieporozumień między postaciami jest przedstawione poprzez kontrastujące linie melodyczne, które ostatecznie scalają się w triumfującej harmonii, odzwierciedlającej pojednanie i porządek społeczny. Ta wielogłosowość nie tylko wzbogaca muzykę, ale także nadaje jej głębokie znaczenie symboliczne.¹²⁷

Myślenie polifoniczne Mozarta, choć zakorzenione w tradycjach barokowych mistrzów, takich jak Johann Sebastian Bach, zostało przez niego rozwinięte w unikalny sposób, dostosowany do wymogów opery klasycznej. Jego polifonia nie jest czysto formalna, jest zawsze podporządkowana narracji i emocjom, co czyni ją wyjątkową na tle innych kompozytorów epoki klasycyzmu.¹²⁸

4.2.2 Myślenie linearne w chińskiej muzyce operowej

Chińska muzyka operowa opiera się na myśleniu linearno-melodycznym, które znacząco różni się od polifonii oper europejskich. Dominacja pojedynczej linii melodycznej,

¹²⁶ Heartz Daniel. *Mozart's Operas* [M]. University of California Press, 1990.

¹²⁷ Rosen Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* [M]. Norton, 1972.

¹²⁸ Boyd Malcolm (ed.). *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Opera* [M]. W.W. Norton & Company, 1992.

rozwijającej się stopniowo i płynnie, stanowi esencję tego stylu. Ten sposób kompozycji, charakterystyczny dla tradycyjnego chińskiego podejścia do muzyki, uwypatnia emocjonalny przekaz i narracyjność dzieła.

Szczególnym przykładem myślenia linearnego jest styl *san ban* (散板), który odgrywa kluczową rolę w strukturze chińskiej opery. Styl ten cechuje się swobodnym tempem i elastycznym rytmem, które umożliwiają wykonawcy dowolne kształtowanie ekspresji melodii. W *san ban* (散板) nacisk kładzie się na głęboką emocjonalność i bezpośrednie połączenie z tekstem, co pozwala na bardziej intymny przekaz. Jest to przeciwieństwo ściśle zorganizowanych i wielowarstwowych form polifonicznych, jak w operach Mozarta. W ramach tego stylu wykonawca może wzbogacać melodię o ornamenty i subtelne zmiany dynamiczne, które dodają indywidualności każdemu wykonaniu.¹²⁹

Styl *san ban* często pełni funkcję emocjonalnego wyciszenia lub wprowadzenia do bardziej dynamicznych fragmentów opery. Jego narracyjność opiera się na prostocie i czytelności przekazu, co pozwala słuchaczowi w pełni skupić się na emocjach i przesłaniu tekstu. W przeciwieństwie do stylu *banqiang* (板腔体), który jest bardziej zorganizowany rytmicznie i tonalnie, *san ban* pozwala na większą swobodę interpretacyjną, co czyni go kluczowym elementem chińskiego myślenia linearnego.¹³⁰

Myślenie linearne w chińskiej operze, uosabiane przez style takie jak *san ban*, podkreśla wagę melodyki i jej zdolności do bezpośredniego przekazywania emocji. Ta prostota formalna, wzbogacona przez ornamentację i wirtuozerię wykonawczą, jest nie tylko charakterystyczna dla chińskiej opery, ale także decyduje o jej unikalnym miejscu w historii muzyki teatralnej.

¹²⁹ Wichmann-Walczak Elizabeth, *Traditional Chinese Theater: A Guide to Its Form and Performance* [M]. University of Hawaii Press, 1991.

¹³⁰ Wong Isabel K.F. *Sound and Structure in Chinese Music* [M]. University of Michigan Press, 1985.

4.3 Porównanie struktury muzycznej

4.3.1 Struktura muzyczna oper Mozarta *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*.

Rozwój struktury muzycznej w operach Mozarta odzwierciedla ewolucję form dramatycznych i muzycznych, które w XVIII wieku osiągnęły szczyt swojej dojrzałości. W swoich operach Mozart doskonale opanował klasyczne formy muzyczne, takie jak aria (咏叹调, yǒngtàndiào), duet (二重唱, èrchóngchàng), tercet (三重唱, sānchóngchàng), kwartet (四重唱, sìchóngchàng) czy finał zespołowy (终场合唱, zhōngchǎng héchàng). Każda z tych form pełni kluczową rolę w budowaniu narracji i dramaturgii, umożliwiając nie tylko rozwijanie fabuły, ale także szczegółowe przedstawienie psychologii postaci i ich relacji.

Mozart był mistrzem w integrowaniu tych różnych form w ramach jednej opery, co pozwalało mu osiągać wyjątkową spójność dramaturgiczną i emocjonalną. Jego opery można sklasyfikować jako wczesną formę cykliczną, w której powracające motywy muzyczne pełnią funkcję łącznika między poszczególnymi częściami dzieła. Ta koncepcja strukturalna znajduje swoje szczególne zastosowanie w operach takich jak *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* i *Così fan tutte*, które są często określane mianem "trylogii Da Ponte" ze względu na współpracę Mozarta z librecistą Lorenzo Da Ponte.

Opery te można uznać za przykład wczesnej formy cyklicznej, gdzie powracające motywy i tematy spajają poszczególne części dzieła w jedną narracyjną całość. Powracające tematy, zarówno w ariach, jak i w scenach zespołowych, wzmacniają spójność dramaturgiczną i narracyjną, budując jednocześnie wielowymiarowy obraz psychologiczny postaci. Na przykład w *Le nozze di Figaro* Mozart wielokrotnie powraca do motywów muzycznych związanych z Zuzanną, które odzwierciedlają jej charakter, emocje i kluczową rolę w rozwoju fabuły.

W *Don Giovannim* struktura muzyczna jest szczególnie istotna w budowaniu napięcia i dynamiki między postaciami. Finał pierwszego aktu, gdzie głosy bohaterów splatają się w rozbudowaną wielogłosowość, jest jednym z przykładów mistrzowskiego zastosowania polifonii w celu zbudowania dramaturgicznego napięcia. Jednocześnie każda aria w operze funkcjonuje jako autonomiczna forma muzyczna, która wyraża indywidualność i emocje danej postaci, np. aria Don Giovanniego „Fin ch’han dal vino” jako wyraz jego hedonistycznej natury.

Z kolei w *Così fan tutte* Mozart osiąga wyjątkową równowagę między lekkością komedii a głęboką analizą emocjonalną. Struktura muzyczna tej opery opiera się na precyzyjnym połączeniu duetów i scen zespołowych, które rozwijają relacje między bohaterami, odzwierciedlając jednocześnie subtelne zmiany ich emocji. Szczególnie charakterystyczna jest aria Fiordiligi „Come scoglio”, w której muzyka podkreśla konflikt między deklarowaną wiernością a wewnętrznymi wątpliwościami bohaterki.

Struktura muzyczna w tych trzech operach Mozarta nie tylko służy narracji, ale także wzbogaca psychologię postaci i buduje spójność dramaturgiczną. Dzięki umiejętnemu wykorzystaniu powtarzalności motywów, złożonych form zespołowych i klasycznych zasad harmoniczych Mozart stworzył dzieła, które do dziś zachwycają swoją formalną doskonałością i emocjonalnym oddziaływaniem.

4.3.2 Struktura muzyczna oper chińskich *Białowłosa dziewczyna* (白毛女), *Pustkowie* (原野), *Ballada o kanale* (运河谣)

Współczesne chińskie opery, takie jak *Białowłosa dziewczyna* (白毛女, Bái Máo Nǚ), *Pustkowie* (原野, Yuán Yě) i *Ballada o kanale* (运河谣, Yùn Hé Yáo), są wynikiem ewolucji chińskiej tradycji muzycznej pod wpływem zmian społecznych i politycznych XX wieku.¹³¹ Twórcy tych oper, czerpiąc z tradycyjnych zasad melodyki, zintegrowali nowe elementy

¹³¹ Li Xiaobing, *China's Cultural Revolution* [M], Rowman & Littlefield, 2016.

narracyjne i estetyczne, aby lepiej wyrazić dramatyzm oraz złożoność emocjonalną współczesnych historii. Jednocześnie w ich strukturze muzycznej uwidacznia się specyficzne podejście do linearności i symboliki dźwiękowej, charakterystyczne dla chińskiej estetyki operowej.

Podstawą kompozycji muzycznej w tych operach jest integracja tradycyjnych form, takich jak styl *banqiang*, oraz elementów melodyki ludowej z bardziej rozbudowanymi narracyjnie strukturami. Zastosowanie technik takich jak ornamentacja melodii i elastyczność rytmiczna pozwalają na podkreślenie emocji i dramaturgii przedstawienia. Opery te wprowadzają także innowacje w sposobie użycia motywów muzycznych, co pozwala na głębsze połączenie muzyki z narracją sceniczną.¹³²

W *Białowłosej dziewczynie* struktura muzyczna jest silnie powiązana z tradycyjnymi formami chińskiej opery, ale jej charakter został wzbogacony przez narracyjne wykorzystanie motywów ludowych. Przykładem może być scena, w której główny temat muzyczny przekształca się w zależności od rozwoju emocjonalnego postaci, takich jak Xi'er. Powtarzalność motywów w tej operze podkreśla napięcia i kontrasty między opresją a nadzieją, co czyni dzieło emocjonalnie intensywnym i głęboko symbolicznym.¹³³

W *Pustkowiu* twórcy skupili się na budowaniu atmosfery poprzez wykorzystanie minimalistycznych struktur melodycznych i subtelnych zmian tonalnych. Tematy muzyczne rozwijają się liniowo, odzwierciedlając izolację i surowość przedstawionego krajobrazu. Kluczowym elementem jest wykorzystanie długich fraz melodycznych, które symbolizują zarówno wewnętrzne napięcia bohaterów, jak i bezkresność tytułowego pustkowia.¹³⁴

Ballada o kanale łączy melodykę ludową z bardziej dynamiczną strukturą narracyjną, co wyróżnia ją spośród tradycyjnych oper chińskich. Powracający temat muzyczny, inspirowany pieśniami robotników kanałowych, stanowi fundament strukturalny opery. Przekształcanie tego tematu w różnych momentach dzieła odzwierciedla zmiany emocji bohaterów

¹³² Mackerras Colin, *Chinese Theatre: From Its Origins to the Present Day* [M], University of Hawaii Press, 1983.

¹³³ Jones Stephen, *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions* [M], Oxford University Press, 1995.

¹³⁴ Thrasher, Alan R. *Chinese Musical Instruments* [M], Oxford University Press, 2000.

i dynamikę akcji. Struktura ta pozwala na osiągnięcie zarówno dramatycznego napięcia, jak i harmonii, co jest charakterystyczne dla współczesnych chińskich oper.¹³⁵

We wszystkich trzech operach struktura muzyczna służy narracji, ale jej realizacja różni się w zależności od fabuły i kontekstu emocjonalnego. Elementem wspólnym pozostaje jednak myślenie linearne, które integruje tradycję z nowoczesnością, nadając dziełom charakter uniwersalny, a jednocześnie głęboko osadzony w chińskim dziedzictwie kulturowym.

4.4 Analiza porównawcza gatunków operowych

4.4.1 Klasyfikacja gatunkowa oper Mozarta *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan Tutte*

Opery Mozarta *Le nozze di Figaro* (Wesele Figara), *Don Giovanni* i *Così fan tutte* stanowią fundament klasycznego repertuaru operowego, a ich klasyfikacja gatunkowa odzwierciedla zarówno ich dramaturgiczne bogactwo, jak i ewolucję gatunków w XVIII wieku. Wszystkie trzy dzieła powstały w wyniku współpracy Mozarta z librecistą Lorenzo Da Ponte i są często określane mianem "trilogii Da Ponte". Choć formalnie należą do gatunku *opera buffa* (opera komiczna), każda z tych oper charakteryzuje się unikalnymi cechami, które przekraczają granice gatunkowe.¹³⁶

W *Le nozze di Figaro* Mozart zreinterpretował tradycyjny schemat *opera buffa*, wprowadzając do niej psychologiczną głębię i wielowymiarowość postaci. Typowe dla opery komicznej elementy intrygi i komizmu sytuacyjnego zostały wzbogacone o subtelne portrety emocjonalne bohaterów. Na przykład Zuzanna, Figaro i Hrabina Almaviva nie tylko uczestniczą w zawilej intrydze, ale także prezentują pełną gamę emocji, od radości po

¹³⁵ Stock Jonathan P.J., *Huju: Traditional Opera in Modern Shanghai* [M], Oxford University Press, 2003.

¹³⁶ Steptoe Andrew, *he Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte* [M]. Clarendon Press, 1988.

melancholię, co nadaje dziełu bardziej uniwersalny charakter.¹³⁷

Don Giovanni, choć formalnie również klasyfikowany jako *opera buffa*, stanowi wyjątkowy przykład mieszanki gatunkowej, określanej często mianem *dramma giocoso* (dramat wesoły). Opera ta łączy elementy komiczne z głębokim dramatyzmem i mroczną symboliką. Postać *Don Giovanniego*, będącego zarówno komicznym oszustem, jak i tragicznym bohaterem, wykracza poza tradycyjne ramy *opera buffa*. Złożoność relacji między bohaterami, takich jak *Don Giovanni* i Komandor, oraz dramatyczne finały nadają dziełu wyjątkowy charakter.¹³⁸

Z kolei *Così fan tutte* powraca do lżejszej formy *opera buffa*, jednak i tutaj Mozart nie unika głębszych refleksji nad ludzką naturą. Opera ta, choć pełna komicznych sytuacji i lekkości, bada tematy takie jak lojalność, miłość i zdrada. Psychologiczne portrety bohaterów, takich jak Fiordiligi i Ferrando, nadają dziełu głębię, która sprawia, że jest ono czymś więcej niż typową komedią. Mozart mistrzowsko balansuje między humorem a introspekcją, tworząc dzieło o ponadczasowym charakterze.¹³⁹

Wszystkie trzy opery, choć formalnie zaklasyfikowane jako *opera buffa*, ukazują zdolność Mozarta do redefiniowania gatunków. Dzięki integracji komizmu z dramatyzmem i emocjonalnej głębi z rozrywką, dzieła te wykraczają poza ograniczenia swojego gatunku, stając się uniwersalnymi arcydziełami operowymi.

4.4.2 Klasyfikacja gatunkowa oper chińskich *Białowłosa dziewczyna*, *Pustkowie*, *Ballada o kanale*

Chińskie opery współczesne, takie jak *Białowłosa dziewczyna* (白毛女, Bái Máo Nǚ), *Pustkowie* (原野, Yuán Yě) i *Ballada o kanale* (运河谣, Yùn Hé Yáo), są trudne do

¹³⁷ Hunter Mary, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment* [M], Princeton University Press, 1999

¹³⁸ Chailley Jacques, *Don Giovanni: Mozart's Opera of Operas* [M], Gollancz, 1966.

¹³⁹ Boyd Malcolm (ed.), op.cit.

jednoznacznego zaklasyfikowania gatunkowego, ponieważ łączą elementy tradycyjnej opery chińskiej z nowoczesnymi technikami narracyjnymi i muzycznymi. Są one efektem przemian kulturowych i estetycznych, które miały miejsce w XX wieku, zwłaszcza w okresie po założeniu Chińskiej Republiki Ludowej w 1949 roku. W tych dziełach tradycyjne chińskie formy teatralne zostały przekształcone w narzędzie wyrażania współczesnych tematów społecznych i politycznych.

Białowłosa dziewczyna jest często klasyfikowana jako narodowa opera rewolucyjna (革命歌剧, Géming Gējù), gatunek rozwinięty w Chinach w połowie XX wieku. Opera ta opowiada historię Xi'er, dziewczyny prześladowanej przez właściciela ziemskiego, która znajduje schronienie w górach i staje się symbolem oporu przeciwko feudalizmowi. Elementy tradycyjnej chińskiej opery, takie jak melodyka ludowa i techniki wokalne, zostały tutaj połączone z zachodnimi formami orkiestrowymi i narracyjnymi. Dzięki temu *Białowłosa dziewczyna* zyskała status dzieła narodowego o głębokim znaczeniu społecznym.¹⁴⁰

Pustkowie łączy elementy tradycyjnej opery z wpływami muzyki zachodniej, tworząc unikalny gatunek współczesnej opery dramatycznej. Historia o samotności, zemście i miłości jest opowiedziana poprzez minimalistyczne formy muzyczne i wyrazistą narrację sceniczną. Opera ta różni się od tradycyjnych dzieł chińskiej opery dzięki zastosowaniu nowoczesnych technik harmoniczych i większej swobodzie w interpretacji wokalne, co nadaje jej charakter zbliżony do europejskich oper dramatycznych.¹⁴¹

Ballada o kanale stanowi przykład nowoczesnej opery ludowej (现代民歌剧, Xiàndài Mín Gējù), która łączy pieśni ludowe z nowoczesnymi technikami narracyjnymi i scenicznymi. Opowieść o życiu robotników budujących kanały wodne w Chinach podkreśla ich heroizm i solidarność, a muzyka opery jest inspirowana pieśniami robotniczymi i ludowymi, co nadaje jej autentyczności. Ta opera jest przykładem udanego połączenia tradycji i współczesności, jednocześnie wpisując się w estetykę narodowej propagandy

¹⁴⁰ Wichmann-Walczak Elizabeth. op.cit.

¹⁴¹ Lau Frederick, *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture* [M], Oxford University Press, 2008.

artystycznej.¹⁴²

Pod względem klasyfikacji gatunkowej chińskie opery współczesne można określić jako hybrydy, które łączą elementy tradycyjnych chińskich form teatralnych, takich jak *jingju* (京剧, jīngjù), z zachodnimi technikami muzycznymi i scenicznymi. Dzięki temu dzieła te nie tylko spełniają funkcję artystyczną, ale także służą jako narzędzie kształtowania narodowej tożsamości i przekazywania wartości społecznych.

4.5 Analiza porównawcza stylu śpiewu w dziełach operowych Mozarta i operze chińskiej

4.5.1 Style śpiewu ról kobiet z niższej klasy społecznej w operach Mozarta

Style śpiewu kobiecych ról z niższej klasy społecznej w operach Mozarta, na przykładach postaci takich jak Zuzanna z *Le nozze di Figaro*, Zerlina z *Don Giovanniego* czy Despina z *Così fan tutte*, odzwierciedlają ich pozycję społeczną, charakter i relacje z innymi postaciami. Mozart, dzięki swojej niezwykle wrażliwości dramatycznej i muzycznej, potrafił nadać tym postaciom głębię, która czyni je równie istotnymi, jak bohaterki z wyższych sfer społecznych.

Opery Mozarta, mimo że należą formalnie do gatunku *opera buffa*, zawierają elementy bardziej złożonych form, takich jak opera seria.¹⁴³ W tym kontekście postaci z niższych klas społecznych są często ukazywane w sposób kontrastujący z arystokratkami, zarówno pod względem charakterystyki wokalne, jak i dramaturgicznej. Style śpiewu, dobór głosów sopranowych oraz sposób prowadzenia melodii odgrywają kluczową rolę w budowaniu tych kontrastów.

W przypadku Zuzanny, służącej Hrabiny Almavivy w *Le nozze di Figaro*, styl śpiewu jest pełen lekkości i wdzięku, co podkreśla jej spryt, inteligencję i poczucie humoru. Jej partia

¹⁴² Jones Stephen, op.cit.

¹⁴³ Hunter Mary, op.cit.

jest zazwyczaj powierzana sopranowi lirycznemu, który różni się od innych rodzajów głosu sopranowego, takich jak sopran koloraturowy czy dramatyczny. Sopran liryczny, o nieco szerszej skali i bardziej wyrazistym brzmieniu, jest idealny do oddania emocjonalnej głębi postaci, takich jak Zuzanna, która łączy prostotę z wielowymiarowością. Brzmienie sopranu lirycznego bywa bardziej dojrzałe niż lekkiego sopranu lirycznego, co dodatkowo wzmacnia wrażenie dojrzałości i autentyczności postaci.¹⁴⁴

Zerlina, chłopka z *Don Giovanni*, jest kolejną postacią, której styl śpiewu odzwierciedla jej społeczną przynależność. W ariach takich jak „Batti, batti, o bel Masetto” Mozart wykorzystuje prostotę i liryczność, które oddają jej niewinność i urok osobisty, ale jednocześnie podkreśla dynamikę jej charakteru. Melodia, oparta na ludowych inspiracjach, harmonijnie łączy elementy humoru i ciepła, co czyni ją łatwo rozpoznawalną dla publiczności.¹⁴⁵

Despina, pokojówka z *Così fan tutte*, demonstrowa lekkość, elastyczność i naturalny styl śpiewu sopranu subretkowego i lirycznego. Prosty, skoczny, płynny rytm Mozarta, dowcipne i żywe frazy doskonale demonstrowają żywą i inteligentną osobowość Despiny oraz mądry świat wewnętrzny, w połączeniu z pięknym tonem Despiny jako sopranu lirycznego, obraz dziwacznej pokojówki pojawia się w trzech wymiarach, z charakterystycznymi cechami i wysokim stopniem rozpoznawalności.

Powyższe analizy pokazują, że role kobiet z niższych klas społecznych w operach Mozarta są zazwyczaj wykonywane przez sopranów lirycznych. Wykorzystanie stylu śpiewu sopranu lirycznego nie tylko pasuje do kontekstu społecznego, ale także pomaga stworzyć dramatyczny efekt opery. Styl śpiewu postaci takich jak Zuzanna, Zerlina czy Despina, oparty na prostocie, melodyjności i autentyczności, odgrywa kluczową rolę w narracji oper Mozarta. Dzięki tej muzycznej charakterystyce Mozart nadaje tym postaciom nie tylko głębię psychologiczną, ale także uniwersalny urok, który przyciąga publiczność niezależnie od jej pochodzenia społecznego.

¹⁴⁴ Halliwell Ruth, *The Mozart Family: Four Lives in a Social Context* [M]. Oxford University Press, 1998.

¹⁴⁵ Hertz Daniel, op.cit.

4.5.2 Style śpiewu ról kobiet z niższej klasy społecznej w operze chińskiej

W chińskiej operze melodie, technika wokalna oraz tembr głosu są świadomie dobierane, aby podkreślić zarówno społeczne pochodzenie, jak i psychologiczne cechy postaci. W przypadku ról kobiecych z niższych klas społecznych, takich jak postać X'er z *Białowłosej dziewczyny* (白毛女, Bái Máo Nǚ), stosuje się style śpiewu oparte na prostocie i melodyjności, które podkreślają szczerłość i autentyczność tych postaci. Melodie w partiach wokalnych często wywodzą się z tradycyjnych pieśni ludowych (民歌, mín gē), co nadaje im lokalny koloryt oraz emocjonalną bezpośredniość.¹⁴⁶ Xi'er, jako postać reprezentująca prosty lud, śpiewa w stylu przypominającym ludowe lamentacje (哭调, kū diào), które wyrażają cierpienie i tęsknotę, a jednocześnie podkreślają jej siłę i nadzieję.¹⁴⁷

W operach takich jak *Pustkowie* (原野, Yuán Yě), role kobiece z niższych klas społecznych charakteryzują się śpiewem o ograniczonej ornamentacji, co kontrastuje z bogatymi zdobieniami przypisywanymi bohaterkom o wyższym statusie społecznym. Wokalna ekspresja jest tutaj skoncentrowana na wyrażeniu emocji w sposób bezpośredni, często przy wykorzystaniu zmiennych dynamicznych i subtelnych zmian tonalnych, które wzmacniają dramatyczny efekt. Styl ten, znany jako *ping tan* (评弹, píng tán), wywodzi się z tradycyjnych form opowiadania historii i śpiewu, co wzbogaca jego narracyjny charakter.¹⁴⁸

Podobnie w *Balladzie o kanale* (运河谣, Yùn Hé Yáo), role kobiece z niższych klas społecznych śpiewają w stylu zainspirowanym *pieśniami robotników* (劳动歌, láo dòng gē), które cechują się powtarzalnością motywów i rytmiczną prostotą. Pieśni te, głęboko zakorzenione w chińskiej kulturze ludowej, oddają zarówno trud codziennego życia, jak i optymizm związany z solidarnością i wspólnym wysiłkiem. Śpiew jest tutaj melodyczny, ale nieskomplikowany, co odzwierciedla naturalność i bliskość do publiczności.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Wong Isabel K.F, op.cit.

¹⁴⁷ Stock Jonathan P.J, *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings* [M]. University of Rochester Press, 1996.

¹⁴⁸ Wichmann Walczak Elizabeth, op.cit.

¹⁴⁹ Thrasher Alan R, *Chinese Musical Instruments* [M]. Oxford University Press, 2000.

4.6 Analiza porównawcza wprowadzania postaci kobiecych z niższej klasy społecznej

4.6.1 Konieczność tworzenia ról kobiet z niższej klasy społecznej w operach Mozarta

Krytyka społeczna i idee oświeceni

Większość ról kobiet z niższej klasy ma niski status, ale w operach Mozarta te postacie nie są definiowane wyłącznie przez swoje położenie społeczne. Wręcz przeciwnie, pokazują swoje odrzucenie feudalizmu, pragnienie równości i wolności oraz dążenie do miłości i rozumu. Te cechy, które pokazują, są dążeniem do wolności, równości i braterstwa, idei z którymi Mozart się utożsamiał. Postaci takie jak Zuzanna z *Le nozze di Figaro*, Zerlina z *Don Giovanniego* czy Despina z *Così fan tutte*, odzwierciedlają wpływ idei oświecenia na twórczość Mozarta. Postacie te zostały stworzone jako odpowiedź na hierarchiczne społeczeństwo tamtej epoki i ukazują, że mądrość, uczciwość i cnota nie są zarezerwowane wyłącznie dla arystokracji. Zuzanna, dzięki swojemu sprytowi i zaradności, zdaje się przewyższać intelektualnie Hrabiego Almavivę, co stanowi subtelną krytykę społecznych i patriarchalnych norm. Poprzez te role Mozart wprowadza do swoich oper egalitarny wydźwięk, charakterystyczny dla oświecenia. Wybierając postacie kobiece z niższej klasy społecznej, Mozart był w stanie zbadać różnice klasowe, relacje władzy i złożoność ludzkiej natury w swoich dziełach.¹⁵⁰

Studium miłości i ludzkiej natury

Postacie te, mimo że wywodzą się z niższych klas społecznych, są ukazane jako osoby zdolne do przeżywania miłości, namiętności i rozterek w sposób równie głęboki, co bohaterki arystokratyczne. Aria Zerliny „Batti, batti, o bel Masetto” z *Don Giovanniego* jest doskonałym przykładem ukazania skomplikowanej relacji między miłością a potrzebą przebaczenia. Podobnie Zuzanna w *Le nozze di Figaro* poprzez arie „Venite inginocchiatevi” i „Deh vieni, non tardar” wyraża emocje, które łączą romantyzm z delikatnym poczuciem

¹⁵⁰ Hunter, Mary, op.cit.

humoru. Despina w *Così fan tutte* jest dowcipną i energiczną pokojówką, która wyraża swoją otwartość na kwestię kształtowania relacji damsko-męskich, nie wahając się udzielić wykładu swoim nieco zagubionym Pracodawczyniom. Mozart pokazuje, że miłość i emocje są uniwersalne, niezależnie od pozycji społecznej, co nadaje jego operom ponadczasowy charakter.¹⁵¹

Przystępność postaci

Postacie takie jak Zuzanna, Zelina i Despina, pochodzące z niższych warstw społecznych, są bliskie widzom ze względu na swoją naturalność i przystępność. Ich codzienne troski, spryt i prostota czynią je postaciami, z którymi łatwo się utożsamić. Mozart celowo wyposaża je w cechy, które sprawiają, że są bardzo lojalni wobec swoich panów pomimo ich niskiego statusu, zdolni do przełamywania smutku swoich panów, będąc w stanie dobrze wykonywać swoją pracę, a także wystarczająco zaradni i inteligentni, aby móc improwizować i rozwiązywać trudne problemy w obliczu trudnej sytuacji, co sprawia, że historia i zachowanie są bardziej wiarygodne, a jednocześnie bardziej związane z życiowym doświadczeniem widza. Dzięki temu opery Mozarta przemawiały nie tylko do arystokratycznych słuchaczy, ale również do odbiorców z niższych warstw społecznych, co znacząco przyczyniło się do ich popularności.¹⁵²

Dramaturgia i komizm

Kobiece role z niższych klas społecznych wprowadzają do oper Mozarta elementy komizmu i dynamiki dramaturgicznej. Zuzanna w *Le nozze di Figaro* często przejmuje kontrolę nad sytuacją, przewyższając sprytem inne postacie, co nadaje operze lekkość i humor. Z kolei Zerlina w *Don Giovannim* dostarcza zarówno elementów lirycznych, jak i humorystycznych. Despina w *Così fan tutte* jest dowcipna, złośliwa i intrygująca, a jej pozornie rozpustne poglądy na miłość są w rzeczywistości ironicznym komentarzem do niektórych rzeczywistych zjawisk. Jej obecność nadaje całej intrydze silny komiczny akcent. Dzięki takim postaciom Mozart potrafi doskonale balansować między komizmem

¹⁵¹ Cairns David, *Mozart and His Operas* [M]. Penguin Books, 2006.

¹⁵² Heartz Daniel, op.cit.

a dramatyzmem, co wzbogacało narrację i zwiększało atrakcyjność jego oper.¹⁵³

4.6.2 Konieczność tworzenia ról kobiet z niższej klasy społecznej w operach chińskich

Odzwierciedlenie rzeczywistości społecznej

Ze względu na szczególny ustrój polityczny i środowisko kulturowe Chin głównym tematem ideologicznym twórczości literackiej i artystycznej jest pochwała proletariatu, reprezentującego robotników, rolników oraz inne osoby znajdujące się na najniższych szczeblach drabiny społecznej. Dlatego chińska opera stworzyła różne style postaci kobiecych z niższych klas w różnych okresach historycznych. Na przykład Xi'er z *Białowłosej dziewczyny* (白毛女, Bái Máo Nǚ) jest córką rolnika i obiektem ucisku w społeczeństwie feudalnym. Jej los odzwierciedla historyczne i społeczne okoliczności, w których cierpiała klasa chłopska, co koresponduje z kontekstem nadchodzącej nowej ery, zmianą osi głównych sprzeczności społecznych oraz transformacją warstwy chłopskiej. Jinzi z *Pustkowie* (原野, Yuán Yě), tęskni za nowym życiem w wolności i szczęściu, reprezentując nie tylko dążenia kobiet tamtej epoki, ale także ideał całego narodu pragnącego uwolnić się z więzienia represji. Shui Honglian z *Ballady o kanale* (运河谣, Yùn Hé Yáo), ukazana jako osoba miła, odważna, zaradna i gotowa poświęcić życie dla sprawiedliwości, odzwierciedla osłabienie ograniczeń kobiet i poprawę ich statusu w nowej erze przemian społecznych w Chinach. Tego rodzaju postacie wprowadzają do opery głęboki wymiar realistyczny, który łączy sztukę z doświadczeniami odbiorców.¹⁵⁴

Uświadomienie kobiet

W operach chińskich role kobiet z niższych klas społecznych, takich jak Xi'er, pełnią funkcję edukacyjną i uświadamiającą. Postacie te są często przedstawiane jako osoby walczące o swoje prawa i niezależność, co ma inspirować widzów, szczególnie kobiety, do

¹⁵³ Till Nicholas, *Mozart and the Enlightenment* [M]. Norton, 1995.

¹⁵⁴ Lau Frederick, op.cit.

działania na rzecz zmiany swojego losu.

W przypadku Xi'er z *Białowłosej dziewczyny* (白毛女, Bái Máo Nǚ) widzimy kobietę, która doświadczyła upokorzenia i krzywdy z winy starego porządku społecznego, lecz przyjęła oświecenie nowej myśli społecznej, uwalniając się w ten sposób z kajdan starej feudalnej etyki. To wyzwolenie zarówno w wymiarze fizycznym, jak i psychicznym. Jej przemiana z prześladowanej dziewczyny w symbol oporu pełni rolę nie tylko dramaturgiczną, lecz także staje się manifestem na rzecz emancypacji kobiet w społeczeństwie chińskim. Z kolei postacie Jinzi z *Pustkowia* (原野, Yuán Yě) i Shui Honglian z *Ballady o kanale* (运河谣, Yùn Hé Yáo) nie są już wizerunkami rewolucyjnych bohaterów, ale zwykłych kobiet, które mają uczucia i prywatne pragnienia, zdolnych do poświęcenia wszystkiego dla miłości i niezależnego życia. Reprezentują postawę obudzonej samoświadomości większości Chinek co dodatkowo ilustruje, że wraz z postępem w obszarze stosunków społecznych status kobiet również stale rośnie.¹⁵⁵

Dążenia estetyczne

Twórcy chińskich oper za przedmiot swojej twórczości przyjmują postacie kobiece, dokonują wielostronnej analizy i przemyśleń na ich temat. Ich dzieła stanowią nie tylko hołd dla kobiecego piękna, lecz także wyraz dążenia do włączenia tradycyjnej kultury chińskiej w sztukę operową poprzez ukazanie kobiecych postaci jako nośników dziedzictwa kulturowego i wartości estetycznych Chin. W chińskich operach z perspektywą estetyczną zdominowaną przez kobiety różne elementy muzyczne wyrażają różne typy kobiecych postaci.

W chińskiej operze większość ról kobiet z niższych klas społecznych przedstawiona jest w kontekście patosu, a piękno tragedii wykorzystywane jest do podkreślenia artystycznego uroku spektaklu. Aria takiej tragicznej postaci (nazwijmy ją w skrócie „aria tragiczna”) nie tylko gromadzi najważniejszy materiał muzyczny całej opery, ale staje się także rdzeniem tematu muzycznego. Wyraża także obraz artystyczny i charakter ideologiczny bohaterów

¹⁵⁵ Stock Jonathan P.J., op.cit.

spektaklu w różnych aspektach i cechach osobowości. Co istotniejsze, aria tragiczna wypracowała wyróżniający się element estetyczny w prezentacji kobiecych tematów w chińskich operach, tworząc specyficzny wzorzec tragicznego piękna. Ich partie wokalne, inspirowane pieśniami ludowymi, cechują się prostotą i melodyjnością, co odzwierciedla zarówno społeczne pochodzenie postaci, jak i ich emocjonalną szczerość, nadając operze wyjątkowy koloryt muzyczny. Dzięki temu postacie te wnoszą do opery wyjątkowy koloryt muzyczny.¹⁵⁶

Odniesienie i integracja tradycyjnego chińskiego elementu dramatu *banqiang* (板腔体) nie tylko sprawia, że tragiczny kolor estetyczny postaci kobiecych jest bardziej wzruszający, ale także tworzy podstawowe cechy stylu chińskiej opery. Na przykład Xi'er z *Białowłosej dziewczyny* (白毛女, Bái Máo Nǚ) w jej tragicznej arii *Nienawiść niczym góra, smutek jak morze* (恨似高山仇似海 Hen si gaoshan chou si hai), ukazując jej tragiczną estetykę prawości i współczucia. Jinzi w operze *Pustkowie* sprzeczność pomiędzy jej dążeniem do miłości i wolności a obiektywnym otoczeniem stworzyła jej buntowniczy charakter. Jej śpiew jest pełen elementów chińskich pieśni ludowych i prostych tradycyjnych melodii, wyrażających tradycyjne piękno Chinek. Shui Honglian w operze *Ballada o kanale* śpiew jej postaci przyjmuje chiński styl śpiewu ludowego, a jej prosta i piękna melodia wyraża uczucia małej osoby żyjącej na dnie społeczeństwa. W końcu jej miłość przekroczyła zwykłą miłość między dziećmi i wzniosła się do tragicznego piękna ludzkiej miłości.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Zhao Shilan, Shi Mengqian, Guo Jianmin., *Tragiczny kompleks” kobiecych ról w chińskiej operze---Znaczenie estetyczne i kulturowe* (中国歌剧女性角色”悲剧情节”---美学与文化意义) [J].Modern Musci (现代音乐), 2017(4).

¹⁵⁷ Wong Isabel K.F, op.cit.

4.7 Podobieństwa ról kobiet z niższej klasy społecznej w operach Mozarta i operach chińskich

4.7.1 Niezależność postaci kobiecych

Opery Mozarta i opery chińskie charakteryzują się znaczną niezależnością, zaradnością i odwagą bohaterek z niższej klasy, społecznej. Postacie te są aktywnymi uczestniczkami otaczających je wydarzeń, wpływając na ich rozwój dzięki własnym działaniom. Zuzanna w *Weselu Figara* to dynamiczna i proaktywna postać, która wielokrotnie wykorzystuje swoją inteligencję do manipulowania sytuacją, aby osiągnąć pożądany efekt. Zerlina z *Don Giovanniego*, gdy odkrywa, że została oszukana przez tytułowego bohatera, postępując roztropnie demaskuje jego prawdziwą naturę i odważnie przyznaje się do błędu, który popełniła pod wpływem własnej próżności, odzyskując w ten sposób swoją prawdziwą miłość. Despina z *Così fan tutte* jest zaradna, inteligentna i przebiegła. Dialog między Despiną a dwiema szlachetnymi damami ukazuje wyjątkową konotację ideologiczną Despiny. Choć jest służącą o niższym statusie społecznym, ma niezależną osobowość i otwarty umysł.¹⁵⁸

Podobnie Xi'er z opery *Białowłosa*, choć początkowo jest ofiarą systemu feudalnego, później staje się symbolem oporu i nadziei. Jinzi z *Pustkowia* nie jest uległą kobietą pod żyjącą pod jarzmem feudalizmu. Jest odważna, zacięta i pełna pasji. Pod tym względem jest bardzo podobna do Despiny. Oboje mają złożone i różnorodne osobowości, są mądry i dowcipni, mają odwagę kochać nienawiść i tęsknota za wolnością. Honglian Shui z *Ballady o kanale* reprezentuje tradycyjne chińskie ideały kobiecości: inteligencję, mądrość i lojalność. Jednak jej niezłomność w miłości oraz odmowa podporządkowania się złu wskazują na wyłamywanie się z feudalnych wzorców posłuszeństwa, podkreślając dążenie kobiet do szczęścia na własnych warunkach.¹⁵⁹

Z powyższej analizy wynika, że postacie kobiece z niższych klas społecznych w operach

¹⁵⁸ Steptoe Andrew, op.cit.

¹⁵⁹ Mackerras Colin, *The Performing Arts in Contemporary China* [M], Routledge, 1981.

Mozarta i chińskich operach nie tylko wykazują zdolność adaptacji do trudnych warunków społecznych, ale także aktywnie wpływają na bieg wydarzeń, kształtując swoje losy w oparciu o własne decyzje i działania.

4.7.2 Miłość i implikacje

Temat miłości, choć przedstawiony w różny sposób, odgrywa kluczową rolę w charakterystyce postaci kobiecych zarówno w operach Mozarta, jak i chińskich operach. W operach Mozarta miłość często funkcjonuje jako siła napędowa działań bohaterów. Zuzanna, poprzez swoją relację z Figarem, wyraża szeroki wachlarz emocji — od radości po melancholię — co podkreśla złożoność jej uczuć i relacji międzyludzkich. Zerlina z *Don Giovanniego*, początkowo pełna ekstrawaganckiej nadziei na wejście w arystokratyczny świat, po odkryciu oszustwa ze strony Don Giovanniego, ujawnia swoje wewnętrzne pragnienia materialne i dążenie do wyższej pozycji społecznej. Jej historia pokazuje, że jest postacią wielowymiarową, daleką od naiwnej i niewinnej dziewczyny. Despina z *Così fan tutte* pełni rolę komentatorki miłości, wyrażając swoje otwarte i sceptyczne podejście do uczuć, a poprzez udzielanie rad dwóm szlachetnie urodzonym damom posuwa akcję dramatyczną naprzód. Mozart wykorzystuje temat miłości, aby ukazać zepsucie moralne ukryte pod powierzchnią splendoru europejskiej arystokracji. Miłość w jego operach staje się narzędziem do krytyki społecznej, podkreślając niezadowolenie z etyki feudalnej, pragnienie równości i wolności oraz dążenie kobiet z niższych klas do samostanowienia.¹⁶⁰

W operach chińskich miłość pełni funkcję bardziej symboliczną, ukazując więzi między osobistymi uczuciami a szerszym kontekstem społecznym. Miłość Xi'er w *Białowłosej* symbolizuje opór biednych rolników przeciwko feudalnemu systemowi, a także symbolizuje ich tęsknotę za lepszym życiem. Miłość Jinzi w *Pustkowiu* odzwierciedla pragnienie wolności i szczęścia, podkreślając zarazem trudną sytuację kobiet oraz ich determinację w walce o godność. Choć jej historia miłosna jest tragiczna, ukazuje również jej wewnętrzną siłę

¹⁶⁰ Boyd Malcolm (ed.), op.cit.

i niezłomność. Miłość Honglian Shui w *Balladzie o kanale* ma wymiar jeszcze bardziej podniosły. Symbolizuje szlachetne uczucie poświęcenia dla innych i przekraczania osobistych pragnień. Jej zachowanie — pełne odwagi i niezłomności w obliczu przeciwności losu — podkreśla ducha wzajemnej pomocy i ofiarności osób z niższych warstw społecznych. Taki rodzaj miłości wykracza poza indywidualne uczucia, stając się symbolem altruizmu i poświęcenia dla wspólnoty.¹⁶¹

¹⁶¹ Clark Paul, *The Chinese Cultural Revolution: A History* [M]. Cambridge University Press, 2008.

Rozdział V. Analiza percepcji ról kobiecych w operze chińskiej oraz strategię przyszłego rozwoju i komunikacji chińskiej sztuki operowej

5.1. Praktyczna analiza wykonania ról kobiecych w operze chińskiej

Współczesna chińska opera od początku XXI wieku rozwija nowe kierunki, które łączą narodowy charakter z duchem epoki, rozumianym jako dążenie do łączenia tradycyjnych technik wokalnych z nowoczesnymi środkami scenicznymi, oraz kosmopolitycznym aspektem kultury Chin, przejawiającym się we współpracy z artystami zagranicznymi. Dzieła operowe w nowej erze odzwierciedlają ewolucję tematyki, technik twórczych, stylów ekspresji i estetyki, czego przykładem jest opera *Siostra Jiang* (江姐), łącząca tradycyjne chińskie melodie z zachodnimi formami narracyjnymi. Kluczowym wyzwaniem jest znalezienie sposobu na pełne wykorzystanie potencjału ról kobiecych w operze, zarówno na etapie tworzenia, wykonywania, jak i nauczania, co wiąże się z koniecznością uwzględnienia specyfiki chińskich technik wokalnych oraz społecznych kontekstów ról kobiecych. Działania te mają na celu nie tylko zachowanie głębokiego dziedzictwa kulturowego, ale także odpowiedź na wymagania estetyczne współczesnej publiczności poprzez innowacyjne podejście do interpretacji ról kobiecych oraz dostosowanie się do międzynarodowego rozwoju sztuki operowej.

5.1.1 Uchwycenie reguł i racjonalne rozumowanie

Narodowy charakter chińskiej opery jest efektem połączenia tradycyjnych elementów muzyki chińskiej z technikami zaczerpniętymi z opery europejskiej. To połączenie pozwala twórcom odpowiadać na potrzeby współczesnej publiczności, zachowując jednocześnie autentyczność kulturową. Jak zauważył Xi Jinping w raporcie z 19. Kongresu Narodowego

CPC, rozwój kultury powinien być oparty na chińskiej specyfice i współczesnych realiach.¹⁶² W przypadku opery oznacza to kształtowanie gustów estetycznych odbiorców przy jednoczesnym uwzględnieniu aktualnych trendów.

Twórcy powinni szczególnie dbać o dobór treści, które trafiają w potrzeby emocjonalne widzów mogą to być historie związane z narodową historią, egzystencjalnymi problemami współczesności lub eskapistycznymi motywami rozrywkowymi (jak w operach *Białowłosa* lub *Czerwona Latarnia*). Równocześnie muzyka powinna zachować melodyjność i klarowność, co sprzyja budowaniu więzi emocjonalnej z publicznością. Harmonia i integracja różnorodnych regionalnych stylów śpiewu oraz charakterystycznych elementów chińskiej opery (np. takich jak Kunqu, Yueju oraz styl pekiński Jingju) są kluczowe dla tworzenia dzieł odpowiadających zarówno współczesnym, jak i tradycyjnym estetycznym wartościom.¹⁶³

5.1.2 Reinterpretacja ról i redefinicja kompetencji

Sztuka operowa wymaga ścisłego połączenia praktyki scenicznej z interpretacją tekstu muzycznego. Role kobiece w operze, różniące się znacząco od ról męskich, są nie tylko wyrazem estetyki, ale również społecznych oczekiwań i różnic kulturowych (np. *Siostra Jiang* (江姐) lub *Białowłosa* (白毛女). Tworzenie i odgrywanie tych ról wymaga głębokiego zrozumienia intencji twórcy oraz umiejętności dostosowania postaci do współczesnych oczekiwań publiczności, takich jak większa psychologiczna złożoność postaci czy podkreślenie emocjonalnej głębi roli.

Ze względu na różnice społeczne, kulturowe i estetyczne istnieją i z pewnością będą istnieć ogromne różnice w formie artystycznej i treści artystycznej oper chińskich i zachodnich, co wymaga od chińskich wykonawców posiadania różnorodnych stylów technik

¹⁶² Xi Jinping, *Report to the 19th National Congress of the Communist Party of China* [M](中国共产党第十九次全国代表大会报告), People's Publishing House (人民出版社). 2017

¹⁶³ Yi Pingce, *Characteristics of Chinese Aesthetic Culture* (中国审美文化的特点) [J], *Ideological front*. 1997(02)

śpiewu w celu interpretacji dzieł oper chińskich i zachodnich. Zwłaszcza przy interpretacji chińskich dzieł operowych musimy aktywnie badać integrację chińskich metod śpiewu narodowego z zachodnimi metodami śpiewu *belcanto* oraz wykorzystywać nowe style śpiewu do interpretacji ról.¹⁶⁴ Współcześni artyści powinni reinterpretować role z perspektywy nowoczesnej, tworząc nowe sposoby zrozumienia i przedstawienia klasycznych postaci, które będą atrakcyjne dla współczesnych widzów. W świetle dynamiki procesów przenikania, wzajemnego oddziaływania i integracji estetyki zachodniej i wschodniej uwaga powyższa dotyczy zarówno twórców jak i odtwórców.

5.1.3 Zastosowanie technologii i oprawa sceniczna

Jakość wykonania ról kobiecych zależy zarówno od praktyki scenicznej, jak i od postępu w metodach edukacyjnych. W dobie intensywnego rozwoju technologii do nauczania można wprowadzić zaawansowane narzędzia analizy technologicznej, które mogą skutecznie kultywować talenty artystyczne, takie jak platformy wizualizacyjne (np. Vmus.net),¹⁶⁵ umożliwiające obiektywną ocenę elementów występu, w tym precyzji artykulacji, siły głosu, kontroli oddechu i barwy tonu. Dzięki zastosowaniu takich technologii wykonawcy mogą lepiej zrozumieć swoje mocne strony i obszary wymagające poprawy, co pozwala nauczycielom skuteczniej dostosować program nauczania, np. poprzez analizę nagrań audio i wideo podczas zajęć indywidualnych. Połączenie nauki w klasie z praktyką sceniczną ma kluczowe znaczenie dla rozwoju przyszłych artystów. Organizowanie prób operowych jako części programu nauczania umożliwia uczniom głębsze doświadczenie roli i zrozumienie jej związku z muzyką. Takie podejście sprzyja kształtowaniu nowych talentów, które będą mogły kontynuować rozwój chińskiej opery w duchu innowacji i tradycji. Praktyczna analiza wykonania ról kobiecych w operze chińskiej pokazuje, że kluczowe znaczenie mają zarówno

¹⁶⁴ Wang Shuo, *Interpretation of the Second Creation of Opera Performance* (歌剧表演的二度创作) [J], Northern Music (北方音乐), 2020.

¹⁶⁵ Vmus.net: Profesor Yang Jian i jego zespół z Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju w Chinach opracowali platformę do wizualnej analizy występów muzycznych; analiza ilościowa wizualizacji muzyki jest przeprowadzana za pomocą nagrań, ujawniając kwestie szybkości, intensywności i innych stylów wykonania w występach muzycznych. <https://xueshu.baidu.com/scholarID/CN-BU74HOXJ> 31/01/2025, 5:56pm

techniki twórcze, jak i sposób ich nauczania i wdrażania na scenie. Reinterpretacja klasycznych postaci w nowoczesny sposób oraz integracja tradycyjnych i współczesnych metod mogą znacząco przyczynić się do dalszego rozwoju tej wyjątkowej formy sztuki.

5.2. Strategie przyszłego rozwoju i komunikacji chińskiej sztuki operowej

5.2.1 Rzeczywistość rozwoju i rozpowszechniania opery we współczesnych Chinach

Wraz z rosnącym zapotrzebowaniem na uznanie dla sztuki, opera jako elegancka forma sztuki, stopniowo zyskała więcej uwagi i miłości, a zwiększenie tego popytu kulturowego zapewniło szeroką podstawę społeczną dla rozwoju chińskiej opery w nowym okresie. Nad tym procesem czuwa Chiński Narodowy Fundusz Artystyczny. Instytucja ta wspiera rozwój chińskiej opery poprzez finansowanie projektów artystycznych, kształcenie nowych talentów oraz promowanie chińskiej kultury operowej na arenie międzynarodowej.

Chiński Narodowy Fundusz Artystyczny (CNAF) został założony w grudniu 2013 roku w celu rozwoju twórczości artystycznej, tworzenia i promowania wybitnego repertuaru, kultywowania talentów artystycznych i promowania zdrowego rozwoju krajowej kariery artystycznej. Finansowane projekty powinny być ukierunkowane, reprezentatywne i wzorcowe oraz dążyć do odzwierciedlenia krajowego standardu sztuki.¹⁶⁶ Polityka CNAF wspiera rozwój i dobrobyt chińskiej kultury i sztuki, odzwierciedlając koncentrację zarówno na teraźniejszości, jak i przyszłości.¹⁶⁷

CNAF wspiera tworzenie i realizację projektów operowych, a dotacje te pokrywają nie tylko koszty produkcji opery, ale także koszty promocji i rozpowszechniania, zapewniając silną gwarancję szerokiego rozpowszechniania opery. Dane pokazują, że od momentu

¹⁶⁶ Centrum Zarządzania Narodowym Funduszem Sztuki: Chiński Narodowy Fundusz Sztuki (CNAF) http://www.cnaf.cn/single_deta 31/01/2025, 5:57pm

¹⁶⁷ Ge Wu, *Opinie i sugestie dotyczące analizy wsparcia Narodowego Funduszu Sztuki dla projektów dramatycznych w ostatnich latach* (关于近年来国家艺术基金支持戏剧项目分析的意见和建议) [J], Qilu Yiyuan(齐鲁艺苑), 2023(6).

powstania Narodowy Fundusz Sztuki wybrał w sumie 7919 projektów do finansowania, w tym 157 projektów operowych, co stanowi około 1.98%.

5.2.1.1 Analiza ilościowa kompozycji operowych

Roczna liczba produkcji operowych jest stosunkowo stabilna, niestety dość niska w porównaniu z innymi dyscyplinami artystycznymi.

Z danych zawartych w „Raporcie o stanie rozpatrywania wniosków w ramach projektów Narodowego Funduszu na rzecz Sztuki” (2022–2024) wynika, że w ciągu ostatnich trzech lat łączna liczba wniosków w zakresie twórczości scenicznej wyniosła odpowiednio: 10 978 w 2022 roku, 9 017 w 2023 roku i 9 135 w 2024 roku. Projekty dotyczące opery stanowiły 3,0%, 4,0% i 3,0% z ogółu wniosków, natomiast dramaty taneczne odpowiednio 7,0%, 6,0% i 7,0%. Projekty związane z dramatami osiągnęły wyższy udział: 12,0%, 12,0% i 12,6% w poszczególnych latach.¹⁶⁸

5.2.1.2 Analiza kategorii finansowanych projektów

Wśród 157 projektów operowych finansowanych przez CNAF znalazło się 100 projektów nowych inscenizacji operowych, 31 projektów operowych tworzonych pod hasłem promocji komunikacji i wymiany, 14 projektów operowych ukierunkowanych na kształcenie talentów artystycznych i 12 projektów ukierunkowanych na poszukiwanie i wspieranie młodych talentów artystycznych. Z powyższych danych wynika, że zarówno kierunek polityki, jak i praktycy opery koncentrują się bardziej na twórczości artystycznej w dziedzinie

¹⁶⁸ Lista finansowanych projektów na 2022 r. https://www.cnaf.cn/project_detail/2362.html 31/01/2025, 5:58pm

Lista finansowanych projektów na 2023 r. https://www.cnaf.cn/project_detail/3165.html 31/01/2025, 5:59pm

Lista finansowanych projektów na 2024 r. https://www.cnaf.cn/fund_work_detail/3984.html 31/01/2025, 6:00pm

praktyki artystycznej, a CNAF zachęca twórców do eksplorowania różnorodnych form, takich jak opera współczesna, opera eksperymentalna i inne nowatorskie podejścia sceniczne. Drugą pod względem liczby projektów kategorią są projekty promujące komunikację i wymianę kulturalną, które umożliwiają szerszemu gronu odbiorców zrozumienie i docenienie sztuki operowej. W ramach takich działań organizowane są m.in. trasy koncertowe, wizyty w szkołach oraz wydarzenia skierowane do społeczności lokalnych. Narodowy Fundusz Sztuki kładzie również nacisk na rozwój talentów operowych poprzez finansowanie projektów szkoleniowych, wspieranie młodych artystów oraz inwestowanie w rozwój teatrów operowych i instytucji edukacyjnych. Taki podział finansowania pozwala wspierać zarówno rozwój twórczości artystycznej, jak i edukację przyszłych pokoleń artystów, przyczyniając się do wzmacniania pozycji chińskiej opery.¹⁶⁹

5.2.1.3 Analiza jednostki projektowej

Wspomniane 157 projektów operowych jest dystrybuowane głównie w 28 prowincjach (miastach i regionach), w tym 40 w Pekinie, 13 w Szanghaju i mniej niż 10 w pozostałych prowincjach i miastach. Projekty te zrealizowało 88 podmiotów, z czego Chińska Opera Narodowa i Teatr Tańca otrzymały dofinansowanie w ramach 12 projektów, Centralne Konserwatorium Muzyczne otrzymało dofinansowanie w ramach 7 projektów, a pozostałe podmioty otrzymały dofinansowanie w ramach 5 projektów lub mniej.

Zdecydowana większość podmiotów to profesjonalne teatry operowe oraz uczelnie artystyczne i uniwersytety pod bezpośrednim zarządem chińskiego Ministerstwa Kultury lub adekwatnych instytucji w prowincjach. Z powyższych danych wynika, że należy wzmocnić równowagę rozwoju geograficznego chińskiej opery, ponieważ spora część teatrów artystycznych zarządzanych bezpośrednio przez chińskie Ministerstwo Kultury znajduje się w Pekinie. Tymczasem w kraju istnieje o wiele więcej profesjonalnych uczelni artystycznych i uniwersytetów. Drugim prócz Pekinu centrum intensywnego rozwoju sztuki operowej jest

¹⁶⁹ Han Yeting, *CNAF Przyglądanie się zmianom w ekosystemie sztuki* (国家艺术基金生态系统的变化) [J], Guangming Daily (光明日报), 2023(9).

Szanghaj. Opera i Konserwatorium Muzyczne w Szanghaju mają silną pozycję zawodową, co się przekłada na znaczną liczbę realizowanych projektów operowych. Pozostałe regiony z liczbą spektakli pomiędzy 5 a 10 są – można rzec – trzecim regionem rozwoju opery w Chinach. Dobrym przykładem jest tu prowincja Hubei i prowincja Zhejiang. Regiony z liczbą produkcji operowych poniżej 5 rocznie zaliczyłabym do czwartego obszaru rozwoju.

Rozwój chińskiej opery jest przedsięwzięciem kulturalnym i artystycznym, które wymaga ogromnych inwestycji kapitałowych, a rozkład geograficzny projektów operowych z CNAF pokazuje, że istnieje spójność między poziomem rozwoju gospodarczego a poziomem rozwoju lokalnej opery. Wysoki poziom rozwoju gospodarczego jest gwarantem odpowiednich nakładów finansowych zarówno na etapie kształcenia artystów jak i później na etapie funkcjonowania instytucji artystycznych. Profesjonalne analizy dowodzą, iż dzisiejszy rozwój chińskiej opery jest napędzany głównie przez profesjonalne zespoły artystyczne oraz uczelnie i uniwersytety.¹⁷⁰

5.2.1.4 Analiza nagrodzonych projektów

Spiritual Civilisation Construction „Five One Project Award” (五个一工程奖),¹⁷¹ oraz „Wenhua Award” (文华奖),¹⁷² to dwie najwyższe nagrody w dziedzinie kultury i sztuki

¹⁷⁰ Wang Mingliang, Wiosenna bryza zmienia się w delikatny deszcz, *Dziesięć lat owoców—Wsparcie Narodowego Funduszu Sztuki dla współtworzenia uniwersytetów* (春风化雨, 十年硕果累累--国家艺术基金支持高校联合创作) [J], Edukacja Artystyczna(艺术教育), 2023(3).

¹⁷¹ Jest to najwyższa nagroda za budowę duchowej cywilizacji Chin organizowana przez Departament Propagandy Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Chin (KPCh), ciesząca się autorytetem i szerokim wpływem, i została wybrana siedemnaście razy do 2024 roku. Ustanowienie „Five One Project Awards” deklaruje, że rząd przywiązuje dużą wagę do życia duchowego i kulturalnego ludzi, kompleksowo tworzy arcydzieła literackie i artystyczne, zachęca do innowacji artystycznych, poprawia jakość artystyczną i w jak największym stopniu satysfakcjonuje społeczeństwo. <https://baike.baidu.com/item/精神文明建设五个一工程奖/62970427> 31/01/2025, 6:01pm

¹⁷² „Wenhua Award” (文华奖), Jest to najwyższa nagroda rządowa dla profesjonalnych sztuk teatralnych sponsorowana przez Ministerstwo Kultury Chińskiej Republiki Ludowej i została ustanowiona w 1991 roku. Celem nagrody Wenhua jest realizacja kierunku służenia ludziom i socjalizmowi w literaturze i sztuce oraz polityki rozkwitu stu kwiatów i rywalizacji stu szkół myślenia; kontynuowanie głównego tematu i promowanie dywersyfikacji; zachęcanie sztuki do zwracania uwagi na rzeczywistość i innowacje artystyczne; promowanie tworzenia wybitnych sztuk i programów oraz rozwoju talentów artystycznych poprzez ocenę nagrody opartą na zasadach sprawiedliwości, autorytatywności i orientacji; promowanie dzieł sztuki teatralnej zorientowanych na rynek i publiczność; oraz promowanie pomyślnego rozwoju tworzenia i przedstawień profesjonalnej sztuki teatralnej. Nagroda będzie promować produkcję wybitnych programów teatralnych i rozwój talentów artystycznych; promować orientację dzieł sztuki teatralnej na rynek i publiczność; oraz promować dobrobyt profesjonalnego tworzenia i wykonywania sztuki teatralnej.

w Chinach. Nagrody te są przyznawane za szczególne osiągnięcia artystyczne i wkład w rozwój chińskiej kultury, co podkreśla ich prestiż. Finansowane przez CNAF opery *The Legend of Patriot* (2013, stworzona przez ShanXi Song and Dance Theatre) i *YiMeng Mountain* (2018, stworzona przez ShanDong Song and Dance Theatre) otrzymały te dwie nagrody. Wyróżnienia te podkreślają ich wyjątkowy charakter zarówno pod względem artystycznym, jak i treściowym, co czyni je modelowymi przykładami współczesnej chińskiej opery. Aby zintensyfikować wysiłki na rzecz promowania wybitnych chińskich oper, te dwie opery stały się z kolei projektami finansowania rozpowszechniania, wymiany i promocji Narodowego Funduszu Sztuki odpowiednio w 2017 i 2023 roku. Działania CNAF w tym zakresie obejmowały m.in. organizację tras koncertowych, wydarzeń promocyjnych oraz międzynarodowych pokazów, co zwiększyło ich zasięg i wpłynęło na popularyzację chińskiej opery na arenie światowej.

5.2.2 Charakterystyka rozpowszechniania i rozwoju chińskiej opery w dzisiejszych czasach

Na podstawie analizy statystycznej danych dotyczących finansowania projektów operowych przez CNAF można zauważyć, że rozwój i rozpowszechnianie chińskiej opery mają obecnie następujące cechy.

5.2.2.1 Etniczność i cykliczność

Chińska opera jest głęboko zakorzeniona w kulturowej glebie narodu chińskiego od tysięcy lat zarówno w tematyce, jak i w formie artystycznej. Wiele oper opiera się na historiach, które zawierają ducha i kulturę narodu, co zapewnia bogactwo narodowego materiału do tworzenia oper. W szczególności tradycyjne melodie i charakterystyczne postawy sceniczne odgrywają kluczową rolę w zachowaniu tej specyfiki. Pod względem

wyrazu artystycznego, elementy tradycyjnej kultury są wchłaniane, takie jak śpiew i postawy operowe, dzięki czemu chińskie oryginalne opery są bardziej chińskie w formie wykonania. Połączenie z kulturą operową nie tylko wzbogaca artystyczny wyraz opery, ale także wzmacnia cechy narodowe. Jednocześnie współczesna chińska opera podąża za tempem czasów w tworzeniu, a dzieła operowe zwracają większą uwagę na prawdziwe życie pod względem tematu. Reinterpretacje klasycznych historii oraz zupełnie nowe narracje stanowią odpowiedź na zmieniające się oczekiwania współczesnych widzów. Wraz z rozwojem nauki i technologii chińska opera wprowadziła również wiele innowacji w zakresie występów scenicznych, kompozycji muzycznych i innych aspektów, a także stale wchłania nowe elementy artystyczne i metody ekspresji. Przykładem może być wykorzystanie projekcji multimedialnych oraz technologii dźwiękowych, które wzbogacają wrażenia widzów i podkreślają nowoczesny charakter spektakli.

5.2.2.2 Różnorodność rozwoju jako oczywistość

W kontekście kulturowym nowej ery, chińska opera jako ważny nośnik fuzji tradycyjnej kultury i nowoczesnej sztuki, staje się coraz bardziej charakterystyczna w swojej różnorodności. Z perspektywy koncepcji twórczej, współczesna chińska opera szeroko wchłonęła nowoczesne elementy teatralne i zachodnie metody ekspresji operowej, tworząc unikalny styl łączący tradycję i nowoczesność, naród i świat. Twórcy oper zagłębiają się w konotacje chińskiej kultury narodowej, koncentrując się na odzwierciedlaniu współczesnego życia społecznego i są bardziej zróżnicowani w wyborze tematów. Jednym z istotnych aspektów tego rozwoju jest integrowanie tradycyjnych melodii z elementami współczesnej dramaturgii scenicznej. W formie ekspresji w pełni wykorzystują nowoczesną technologię sceniczną, aby zapewnić publiczności imponujące efekty wizualno-dźwiękowe, które wzbogacają doświadczenie odbiorcze. Połączenie tradycyjnych przedstawień operowych i nowoczesnych elementów muzycznych tworzy prezentację sceniczną, która łączy narodowe dziedzictwo z nowoczesnymi zainteresowaniami estetycznymi, podkreślając uniwersalność przekazu chińskiej opery. Przykładem różnorodności i innowacyjności

w chińskiej operze jest *The Legend of Patriot* (2013), zakrojony na szeroką skalę dramat historyczny z unikalnym tematem, zwięzłą fabułą i rozsądną strukturą. Opera ma atmosferę starożytnego greckiego dramatu, monumentalność inscenizacyjną, a także prawdziwą i wzruszającą fabułę oraz silny narodowy temperament. Pod względem ekspresji z powodzeniem integruje sztukę współczesną, sztukę ludową i zachodnią sztukę klasyczną oraz organicznie łączy Qinqiang, amerykański głos, taniec nowoczesny, symfonię i chińską muzykę ludową.¹⁷³ To dzieło, dzięki swojej multidyscyplinarnej strukturze, stanowi modelową realizację fuzji tradycji i nowoczesności w chińskiej operze.

5.2.2.3 Praktyka operowa a badania teoretyczne

We współczesnej praktyce operowej twórcy zwracają większą uwagę na eksplorację zarówno treści jak i formy. Nie zadowolają się już tradycyjnym repertuarem i metodami wykonania, ale aktywnie eksplorują nowe tematy, zróżnicowane style muzyczne oraz nowe środki prezentacji scenicznej, aby tworzyć dzieła o większym wycuciu ducha czasów i silnym artystycznym oddziaływaniu. W tym samym czasie badania teoretyczne podążały tuż za nimi, zapewniając solidne wsparcie akademickie dla tworzenia i prób opery. Z perspektywy estetyki, muzykologii, teatru i innych dyscyplin, naukowcy przeprowadzili dogłębne analizy procesu tworzenia i prób operowych oraz zbadali ich zasady artystyczne, konotacje kulturowe i wartości społeczne. Wyniki tych badań nie tylko wzbogaciły teoretyczny system opery, ale także dostarczyły cennych odniesień i wskazówek dla twórców, promując ciągły rozwój i doskonalenie sztuki operowej.¹⁷⁴ Interdyscyplinarne podejście badawcze łączy analizę artystyczną z praktycznym zastosowaniem, co umożliwia lepsze dostosowanie opery do współczesnych oczekiwań widzów.

¹⁷³ <https://www.cnaf.cn/dhsw.html> 31/01/2025, 6:03pm

¹⁷⁴ Ping Lihua, Yao Jie, *Praktyczna ścieżka rozwoju dziedziczenia narodowej sztuki operowej w nowej erze* (新时代民族歌剧艺术传承的实践发展路径) [J], Theatre House(戏剧院), 2024(3).

5.2.3 Współczesne strategie rozpowszechniania i perspektywa rozwojowa

Obecnie chińska opera stale rozwija się w współczesności, naukowości, narodowego charakteru i różnorodności. Pomimo licznych sukcesów, takich jak wydanie wielu klasycznych dzieł operowych, chińska opera wciąż boryka się z wyzwaniami, które ograniczają jej rozwój, w tym problemami z przyciągnięciem młodszej publiczności oraz ograniczonym finansowaniem na innowacyjne projekty. Autorka uważa, że sztuka operowa powinna dostosowywać się do rozwoju czasów i wprowadzać innowacje w zakresie formy, technologii, tematyki i marketingu. Przykładem takich działań może być adaptacja opery do nowych mediów, takich jak platformy streamingowe, które umożliwiają dotarcie do szerszej publiczności. Dzięki takim innowacjom sztuka operowa zyskuje nową vitalność i staje się wielofunkcyjnym nośnikiem kultury. Opera może przyczynić się do promocji wymiany kulturalnej, wzbogacenia doświadczeń publicznych oraz rozwoju gospodarczego, szczególnie poprzez turystykę kulturalną i wydarzenia artystyczne o międzynarodowym zasięgu.

5.2.3.1 Zróżnicowane innowacje formalne

Według badań, głównymi konsumentami na chińskim rynku przedstawień są młodzi ludzie w wieku od 18 do 39 lat, którzy stanowią ponad 70 procent ogółu. Głównym problemem muzyki klasycznej, takiej jak opera, jest starzenie się publiczności, a młodzi widzowie wykazują stosunkowo niskie zainteresowanie operą.¹⁷⁵ Jednym z głównych powodów jest postrzeganie opery jako sztuki elitarniej i niedostateczna dostępność nowoczesnych adaptacji, które mogłyby lepiej odpowiadać na oczekiwania młodszej publiczności.

Reinterpretacja klasycznych oper poprzez nowy projekt wizualny, nowoczesną technologię sceniczną i innowacyjne pomysły reżyserskie może zaowocować nowym

¹⁷⁵ Xu Yuwei, *Original National Opera Production and Audience Cultivation in the New Era* (新时期民族歌剧原创制作与观众培育) [J], *Art Review* (艺术评论), 2023(9).

doświadczeniem kulturowym. Na przykład, zmiana tradycyjnych kostiumów i scen na nowoczesne style lub włączenie technologii multimedialnej do przedstawień może nadać nowe życie klasycznym dziełom. Próba połączenia przedstawień operowych z naturalnymi krajobrazami i zabytkami historycznymi może przynieść nowe atrakcje dla lokalnej turystyki. Dobrym przykładem do naśladowania jest europejski *Festival d'Avignon* w Awinionie, który umieszcza przedstawienia operowe w starożytnych zamkach, amfiteatrach i parkach rzecznych. Widzowie mogą nie tylko cieszyć się wspaniałymi spektaklami operowymi, ale także doświadczyć wyjątkowego środowiska geograficznego i kulturowego, co zwiększa poczucie uczestnictwa turystów i sprawia, że opera nie ogranicza się już do teatru, ale staje się również działalnością ściśle zintegrowaną z lokalnymi zasobami kulturalnymi i turystycznymi.¹⁷⁶ W Chinach istnieje potencjał do realizacji tego typu projektów w miejscach takich jak *Zakazane Miasto* w Pekinie czy krajobrazy Zhangjiajie¹⁷⁷, które mogłyby stać się sceną dla operowych spektakli plenerowych.

Opera może również współpracować z muzyką pop, modą i gramami. Na przykład, włączając fragmenty lub elementy klasycznych oper do koncertów współczesnych artystów lub tworzenie adaptacji oper opartych na popularnych tematach medialnych, może przyciągnąć młodych ludzi zainteresowanych popkulturą, przełamując w ten sposób bariery postrzegania opery jako sztuki niedostępnej. Aby naprawdę stworzyć immersyjne doświadczenie operowe dla publiczności, należy również zatrzeć granicę między publicznością a wykonawcami. Przykładowo, popularny na całym świecie teatr immersyjny *Sleep No More*¹⁷⁸ bierze za scenariusz sztukę Szekspira *Makbet* i umieszcza widzów

¹⁷⁶ Festival d'Avignon to coroczny festiwal artystyczny odbywający się we francuskim mieście Avignon każdego lata w lipcu na dziedzińcu Palais des Papes, a także w innych lokalizacjach miasta. Założony w 1947 roku przez Jeana Vilara, jest najstarszym istniejącym festiwalem we Francji.

https://en.wikipedia.org/wiki/Festival_d%27Avignon 31/01/2025, 6:04pm

¹⁷⁷ Park Narodowy Zhangjiajie, pierwszy park narodowy w Chinach, wpisany na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO w 1992 roku.

https://baike.baidu.com/item/张家界国家公园?fromModule=lemma_search-box 31/01/2025, 6:05pm

¹⁷⁸ Adaptacja sztuki Szekspira *Makbet*, *SLEEP NO MORE* opowiada tragiczną historię Makbeta, którego ambicję rozbudzają trzy przepowiednie czarownic, a którego królobójstwo i uzurpacja, zachęcane przez Lady Makbet, kończą się jego powieszeniem.

<https://baike.baidu.com/item/不眠之夜/20115946> 31/01/2025, 6:06pm

i aktorów we wspólnej przestrzeni, w której widzowie i aktorzy cieszą się swego rodzaju równością w korzystaniu ze scen i rekwizytów, a oglądanie spektaklu przez widzów jest bardziej autonomiczną eksploracją, co znacznie zwiększa poczucie zanurzenia widzów w dziele teatralnym.¹⁷⁹ Chińska opera mogłaby zaadaptować podobny format dla dzieł, takich jak *Peony Pavilion*, które dzięki bogatej wizualizacji i poetyckiej narracji mogłyby idealnie nadawać się do immersyjnych adaptacji.

Chociaż wciągające doświadczenia operowe nie są jeszcze popularne w Chinach, ich potencjał rozwojowy jest znaczący. Z jednej strony, popularne dzieła, takie jak *Carmen*, *Roméo et Juliette*, *La Traviata*, *Die Zauberflöte* i *Rigoletto*, mają bogate sceny, rozbudowaną fabułę i wysoką rozpoznawalność. Z drugiej strony, dzieła te mogą odpowiadać psychologii chińskiej publiczności, która chętnie odkrywa egzotyczne smaki i europejską kulturę. Ich adaptacje mogłyby stanowić pomost między zachodnią tradycją operową a chińskim odbiorcą, wzbogacając lokalny rynek artystyczny.

5.2.3.2 Zastosowanie nowoczesnych technologii

Tradycyjne przedstawienia operowe są mniej otwarte na technologię cyfrową i komunikację sieciową, zwykle nie wykorzystując w pełni nowoczesnych technologii do wzbogacenia sztuki operowej. Przykładem nowatorskiego podejścia jest *Miami Classical Music Festival* w USA, pionier w projektach wykorzystujących technologię mapowania projekcji w połączeniu z tradycyjną sztuką scenograficzną. 16 lipca 2022 r., pod batutą Michaela Rossiego, założyciela i dyrektora artystycznego *Miami Music Festival* (MMF), wystawiono dźwiękowo i wizualnie imponującą produkcję *Das Rheingold*, pierwszej części tetralogii operowej *Der Ring des Nibelungen* Richarda Wagnera. Po raz pierwszy w przedstawieniu operowym wykorzystano technologię mapowania projekcji 360 stopni,

¹⁷⁹ Sleep No More to wciągający teatr stworzony przez Punchdrunk (Wielka Brytania) i wyprodukowany przez SMG Live (Shanghai Media Group).

<https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%8D%E7%9C%A0%E4%B9%8B%E5%A4%9C/20115946>

31/01/2025, 6:07pm

polegającą na nakładaniu wyświetlanych projekcji (ruchomych lub statycznych) na powierzchnię określonej struktury przestrzennej. Za pomocą mapowania projekcji przekształca się fasady budynków, drogi, tymczasowe sceny itp. w interaktywne wyświetlacze. W ten sposób każda powierzchnia może stać się scenografią, tworząc zachwycające wrażenia światła i cienia dzięki projekcji graficznej, która wykorzystuje kształty i tekstury konkretnych fizycznych powierzchni. Technologia ta przełamuje tradycyjne ograniczenia sceny teatralnej i może być stosowana zarówno w przestrzeniach zamkniętych, jak i otwartych. Innowacja przełamuje stereotyp oryginalnej sceny teatralnej i pozwala zaadaptować dla potrzeb scenicznych praktycznie dowolną przestrzeń. Określona treść wideo jest zintegrowana z orkiestrą, obsadą i publicznością, zapewniając niezrównane, wciągające wrażenia. To nowe doświadczenie operowe przyniosło Miami Music Festival falę uznania krytyków i służy jako przykład odniesienia dla ponownego odkrycia i ożywienia tradycyjnej sztuki operowej.¹⁸⁰ Wydaje się, iż chińska opera, z jej bogatym dziedzictwem kulturowym i różnorodnymi przestrzeniami scenicznymi, mogłaby wykorzystać podobne technologie w miejscach takich jak Zakazane Miasto czy Wielki Mur Chiński, aby wzbogacić doświadczenie artystyczne i przyciągnąć nowe pokolenie widzów.

5.2.3.3 Innowacje w operacjach i promocji

Perfekcyjna prezentacja opery wymaga dużych inwestycji w zasoby ludzkie i materialne, w tym śpiewaków, orkiestrę, obsadę, scenografię, produkcję kostiumów itp. Wysokie koszty produkcji, w połączeniu z wydatkami na codzienne utrzymanie teatrów operowych, stanowią poważne wyzwanie ekonomiczne. Wobec braku wystarczającego wsparcia ze strony publiczności i sponsorów komercyjnych, samo finansowanie z polityki krajowej nie wystarcza do utrzymania funkcjonowania wielu teatrów operowych. Przykładem innowacyjnego podejścia może być wykorzystanie turystyki kulturalnej, która pozwala operze wyjść poza tradycyjną scenę i zintegrować się z ofertą turystyczną. Na przykład łączenie opery z festiwalami sztuki, dziedzictwa kulturowego lub żywności może przyciągnąć młodszą

¹⁸⁰ Miami Beach Classical Music Festival
<https://www.miamimusicfestival.com/immersive-opera-experiences> 31/01/2025, 6:08pm.

publiczność i turystów. Regiony takie jak Pekin czy Suzhou, znane z historycznych atrakcji, mogłyby stać się centrami takich działań. Włączenie chińskich elementów do uniwersalnych narracji może pomóc chińskiej operze zaistnieć na arenie międzynarodowej, przyciągając publiczność zainteresowaną kulturą Azji Wschodniej. Przykładem sukcesu może być *Turandot*, która, choć stworzona przez zachodniego kompozytora, czerpie z chińskiego dziedzictwa kulturowego.

Powszechnie wiadomo, iż media społecznościowe i platformy streamingowe odgrywają dziś kluczową rolę w docieraniu do młodszej publiczności. Kampanie na platformach takich jak WeChat, Weibo czy Bilibili mogą obejmować krótkie filmy promocyjne, transmisje na żywo z prób oraz interaktywne sesje Q&A z artystami. Współpraca z międzynarodowymi platformami, takimi jak Medici.tv, umożliwiłaby zwiększenie globalnej widoczności chińskiej opery.

Promocja artystów jako ambasadorów chińskiej kultury, na wzór sukcesu Lang Langa, może również wzbudzić większe zainteresowanie operą. Organizowanie warsztatów mistrzowskich oraz spotkań z publicznością zbudowałoby trwałą relację między artystami a widzami. Regularne organizuj zajęcia tematyczne, takie jak Classic Opera Review i New Opera Promotion Day, powinny obejmować nie tylko możliwość obserwacji prób, ale także interaktywne warsztaty edukacyjne dla dzieci i młodzieży, które pomogą budować przyszłą widownię chińskiej opery.

Ekskluzywne oferty dla miłośników opery, to kolejny obszar możliwy do eksplorowania. Jak powszechnie wiadomo opery systematyzują swój repertuar na rok lub określony czas, oferując bilety roczne lub organizując sezony operowe i muzyczne. Wcześniejsze planowanie przez teatr występów na dany rok nie tylko ułatwia rozgłos medialny, ale także zwiększa uwagę publiczności, co skutkuje lepszą konsumpcją kultury.

Sprzedawane są pochodne IP Opera (produkty licencjonowane), takie jak zabawki, żywność, artykuły gospodarstwa domowego itp., ale także muzyka, obrazy, książki i inne fizyczne lub cyfrowe produkty komunikacji kulturowej, aby zdywersyfikować dochody.

Podsumowując, wdrażanie wszelkich innowacji w produkcji i promocji przedstawień operowych kreuje potencjał poszerzania bazy odbiorców. To szansa na zwiększenie zysków ekonomicznych i wzmocnienia pozycji opery jako współczesnego medium kulturalnego.

5.2.3.4 Kontynuacja wzmocnienia talentów operowych

Powyższa analiza pokazuje, że chińska opera niesie ze sobą podwójną misję dziedziczenia i innowacji. Jednak obecnie chińskie talenty operowe stoją przed wieloma wyzwaniami, takimi jak odpływ specjalistów, ograniczona zdolność do wprowadzania innowacji oraz trudności w łączeniu tradycyjnych technik z nowoczesną estetyką. W ciągu ostatnich 11 lat zrealizowano 1032 projekty Narodowego Funduszu Sztuki w kategorii kształcenia talentów artystycznych, z czego tylko 16 to projekty operowe. Na 2208 projektów ukierunkowanych na wsparcie młodych talentów tylko 12 było związanych z gatunkiem operowym, co wskazuje na konieczność zwiększenia inwestycji w rozwój młodych artystów w tej dziedzinie. W oparciu o dotychczasowe kierunki rozwoju wydaje się, iż należy rozwijać i wzmocniać następujące obszary działania:

Po pierwsze, wyższe szkoły artystyczne i szkoły artystyczne uniwersytetów mogą oferować specjalizacje i kursy dla kompozytorów operowych oraz wykonawców operowych. Instytucje, takie jak Centralne Konserwatorium Muzyczne w Pekinie, powinny rozwijać kompleksowe programy edukacyjne, które obejmują techniki śpiewu, sceniczne umiejętności oraz interdyscyplinarne podejście integrujące teatr, muzykę i technologię.

Po drugie, teatry operowe muszą również świadomie inwestować w szkolenie młodych artystów, tak twórców jak i wykonawców. Można to osiągnąć poprzez współpracę ze światowej sławy teatrami operowymi lub światowej sławy śpiewakami. Przykładowo,

światowej sławy śpiewak Maestro Placido Domingo i NCPA podpisali *NCPA-Domingo Young Artist Training Programme*, w ramach którego obie strony chcą szkolić młodych chińskich śpiewaków, wzmacniać ich umiejętności wokalne i wykonawcze oraz promować ich na światowej scenie operowej.¹⁸¹

Państwo powinno nadal zwiększać zachęty dla młodych artystów. Na przykład „Zagraniczny program szkoleniowy dla wysokiej klasy talentów artystycznych” Narodowego Funduszu Sztuki to program, który współpracuje z zagranicznymi instytucjami i szkołami artystycznymi w celu prowadzenia działań szkoleniowych, a także wybiera i wspiera wybitne talenty artystyczne, aby studiowały i praktykowały w zagranicznych organizacjach artystycznych i biznesowych, aby zwiększyć ich umiejętności zawodowe oraz poprawić ich umiejętności promocyjne, komunikacyjne i zarządzania biznesem.¹⁸²

Podsumowując, kultywowanie talentów operowych powinno opierać się na trzech filarach: dziedziczeniu tradycji, eksplorowaniu nowych środków ekspresji artystycznej oraz wzmacnianiu współpracy międzynarodowej. Współpraca interdyscyplinarna, łączenie sztuki operowej z technologią i nauką, a także promowanie chińskich artystów na scenie międzynarodowej pozwolą chińskiej operze zyskać większe uznanie i wzbogacić światowe dziedzictwo kulturowe.

¹⁸¹ Cheng Li. Program Domingo Cultivation - pierwsza współpraca z Narodowym Centrum Sztuk Sceniczych (NCPA).
https://www.sohu.com/a/221605740_161623 31/01/2025, 6:10pm.

¹⁸² Narodowy Fundusz Sztuki 2025 Program Finansowania Szkolenia Talentów Artystycznych Wytyczne dotyczące składania wniosków
<https://www.ccom.edu.cn/info/10901/231961.htm> 31/01/2025, 6:11pm

Podsumowanie

Kobiece postacie z niższych warstw społecznych odgrywają kluczową rolę zarówno w operze Mozarta, jak i w chińskiej operze. W obu tradycjach artystycznych kompozytorzy wykorzystują te role, aby wyrazić estetyczne i kulturowe wartości swoich czasów. Naturalne piękno i emocjonalna głębia tych postaci zdobywają uznanie publiczności na całym świecie, a ich przedstawienie odzwierciedla zarówno humanistyczne idee, jak i różnice kulturowe.

W operach chińskich i zachodnich postacie kobiece często symbolizują walkę z przeciwnościami losu, jednocześnie stając się ucieleśnieniem estetycznych ideałów swoich kultur. Hegel wskazywał, że cierpienie osób o bogatym wnętrzu i szlachetnych cechach budzi współczucie i głęboko porusza odbiorców – zwłaszcza gdy dotyczy kobiet, które są piękne i pełne dobroci. W tym kontekście zarówno Mozart, jak i chińscy twórcy oper czerpali inspirację z postaci kobiecych, aby uwypuklić ich piękno, siłę oraz emocjonalną złożoność. Postacie te, takie jak Zuzanna, Despina i Xi'er, są jednocześnie obiektem zachwyty estetycznego i nośnikiem wartości kulturowych.

Chińska i zachodnia opera, mimo różnic w podejściu, łączy wspólna idea przedstawiania losów kobiet w sposób, który przekracza granice czasowe i kulturowe. Zarówno kompozytorzy, jak i wykonawcy opery starali się ukazać postacie kobiece jako istoty obdarzone głębokim wnętrzem i zdolne do przeżywania intensywnych emocji. Dzięki uniwersalnym elementom muzycznym i dramaturgicznym, takim jak zmiany tonalne, harmonia czy struktura narracyjna, twórcy obu tradycji operowych skutecznie oddają złożoność tych postaci.

Jednocześnie kobiece postacie w operze stanowią pole do eksperymentów artystycznych, które wzbogacają tradycję operową i pozwalają na twórczy dialog między kulturami. Sopranistki, które wcielają się w te role, mają szczególną możliwość wydobywania ich głębi emocjonalnej poprzez technikę śpiewu, barwę głosu i interpretację sceniczną. Zarówno Céline i Despina w operach Mozarta, jak i Xi'er oraz Jinzi w chińskich dziełach, prezentują postacie

pełne życia i napięcia dramatycznego, które angażują publiczność i budują estetyczną jedność między muzyką a fabułą.

Analiza i interpretacja tych postaci ujawnia, że ich losy i konflikty są nie tylko odzwierciedleniem rzeczywistości społecznej, ale także nośnikiem głębszych wartości artystycznych. Dzięki takim postaciom opera chińska i zachodnia kontynuuje swoją ewolucję, łącząc tradycję z nowoczesnością oraz ukazując piękno i znaczenie kobiecego świata w sztuce.

Bibliografia

1. Monografie

- 1) Ding Mu, *Historia chińskiego teatru autorstwa* (中国戏剧的历史) [M] . China Business, 2018, s. 152-154.
- 2) Donald Jay Grout, *A history of western music* [M], tłumaczenie: Wang Qizhang, et al. People's Music Publishing House, 1996, s. 496-499.
- 3) Yu Runyang, *Ogólna historia muzyki zachodniej* (西方音乐通史) [M], Shanghai Music Publishing House, 2003, s.175.
- 4) Xing Weikai, *Estetyczna droga sztuki emocjonalnej - estetyka emocjonalna w historii zachodniej myśli muzycznej* (情感艺术的美学历程—西方音乐思想史中的情感论美学) [M], Shanghai Music Publishing House, 2004, s. 76.
- 5) Paul Henry Lang, *Music in western civilization*[M], s. 674.
- 6) Cliff Eisen, *Salzburg under Church Rule w: N. Zaslav, The Classical Era: from 1740s to the 18th Century* [M], s.167.
- 7) List do ojca, datowany na Paryż, 7 sierpnia 1778 roku, cyt. za Qian Renkang, *Zbiór listów Mozarta* (莫扎特书信集) [M], s.207.
- 8) Leonie Rosenthal, *Schirmer History of Music* [M], Nowy Jork: Schirmer Books, 1982, s. 540.
- 9) Harry Goldschmidt, *Muzyka niemiecka* (德国音乐) [M], tłum. Feng Wenci, Tan Bingruo, Wang Yuhe. People's Music Publishing House (人民音乐出版社), 1959, s. 95.
- 10) Paul Griffiths, *A concise history of western music* [M], tłum. chin.: Zhou Yupei, Wang Min, Shanghai Sanlian Shudian (上海三联书店), 2013, s. 147.
- 11) Paul Henry Lang, *Music in western civilization* [M], tłumacze: Gu Lianli, Zhang Hongdao, Yang Yandi, Tang Yading, Guangxi Normal University Publish House (广西师范大学出版社), 2014, s. 408.
- 12) Jing Lan, *Historia opery chińskiej* (中国歌剧史) [M], Culture and Art Publishing House (文化艺术出版社), 2012, s 16.
- 13) Chen Zhi'ang, *Historia muzyki okresu wojny obronnej przeciwko Japonii* (抗战音乐史) [M], Yellow River Publishing House (黄河出版社), 2005. s 90.
- 14) Xian Xinghai, *Dziela wszystkie Xian Xinghai* (冼星海全集) [M], Guangdong Higher Education Publihs House (广东高等教育出版社), 1990. s 144.

- 15) Ju Qihong, *Zhi Yan, Istota arii chińskiej opery i arii muzycznych: techniki śpiewu ludowego* (中国歌剧音乐剧唱段精粹·民族唱法卷) [M], Anhui Literature and Art Publishing House (安徽文艺出版社), 2014, s 36.
- 16) Huang Jun, *Mały słownik opery chińskiej* (京剧小辞典) [M], Shanghai Lexicographical Publishing House (上海辞书出版社), 2009.
- 17) Jin Xiang, *Zdziwienie i poszukiwanie* (困惑与求索) [M], Shanghai Music Publishing House (上海音乐出版社), 2003, s. 94-95.
- 18) Steptoe Andrew. *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni and Così fan tutte* [M]. Clarendon Press, 1988.
- 19) Hertz Daniel. *Mozart's Operas* [M]. University of California Press, 1990.
- 20) Rosen Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* [M]. Norton, 1972.
- 21) Boyd Malcolm (ed.). *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Opera* [M]. W. W. Norton & Company, 1992.
- 22) Wichmann-Walczak Elizabeth, *Traditional Chinese Theater: A Guide to Its Form and Performance* [M]. University of Hawaii Press, 1991.
- 23) Wong Isabel K.F. *Sound and Structure in Chinese Music* [M]. University of Michigan Press, 1985.
- 24) Li Xiaobing, *China's Cultural Revolution* [M]. Rowman & Littlefield, 2016.
- 25) Mackerras Colin, *Chinese Theatre: From Its Origins to the Present Day* [M]. University of Hawaii Press, 1983.
- 26) Jones Stephen, *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions* [M]. Oxford University Press, 1995.
- 27) Thrasher, Alan R. *Chinese Musical Instruments* [M]. Oxford University Press, 2000.
- 28) Stock Jonathan P.J., *Huju: Traditional Opera in Modern Shanghai* [M]. Oxford University Press, 2003.
- 29) Hunter Mary, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment* [M]. Princeton University Press, 1999.
- 30) Chailley Jacques, *Don Giovanni: Mozart's Opera of Operas* [M]. Gollancz, 1966.
- 31) Lau Frederick, *Music in China: Experiencing Music, Expressing Culture* [M]. Oxford University Press, 2008.
- 32) Halliwell Ruth, *The Mozart Family: Four Lives in a Social Context* [M]. Oxford University Press,

1998.

- 33) Stock Jonathan P.J, *Musical Creativity in Twentieth-Century China: Abing, His Music, and Its Changing Meanings* [M]. University of Rochester Press, 1996.
- 34) Thrasher Alan R, *Chinese Musical Instruments* [M]. Oxford University Press, 2000.
- 35) Cairns David, *Mozart and His Operas* [M]. Penguin Books, 2006.
- 36) Till Nicholas, *Mozart and the Enlightenment* [M]. Norton, 1995.
- 37) Mackerras Colin, *The Performing Arts in Contemporary China* [M]. Routledge, 1981.
- 38) Clark Paul, *The Chinese Cultural Revolution: A History* [M]. Cambridge University Press, 2008.
- 39) Xi Jinping , *Report to the 19th National Congress of the Communist Party of China* (中国共产党第十九次全国代表大会报告) [M]. People's Publishing House (人民出版社), 2017.
- 40) Wang Shuhe, *Historia muzyki chińskiej w czasach nowożytnych i współczesnych* (中国近现代音乐史) [M]. Wydawnictwo Muzyczne Ludowe (人民音乐出版社), 2002.s 180.
- 41) Carl Dahlhaus & Hermann Danuse, *Neues Handboch der Musikwissenschaft: Die Musik Des 18.Jahrhunderts.Bd.5* [M] . Bühl: Laaber-Verlag, 1985, s. 289.
- 42) Joseph Machlis, *The Enjoyment of Music* [M], tłum. chiń. Liu Kexi, People's Music Publishing House (人民音乐出版社) , 1987, s. 237.

2. Artykuły

- 1) M. Sokalska, *Bohaterowie drugiego planu – o postaciach służących w operze* [J]. Poznańskie Studia Polonistyczne 2022, Seria Literacka 42, str. 2.
- 2) Dai Yulian, *Tendencja demokratyczna w późniejszej twórczości instrumentalnej Mozarta* (莫扎特后期器乐创作中的民族倾向)[J]. People's Music (人民音乐), 1981(11), s.43.
- 3) Téodor de Wyzewa, *Georges de Saint-Foix, „Un maître inconnu de Mozart* [J]. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 1908, s. 35–41.
- 4) Cai Yulian, *Demokratyczne tendencje w późnych kompozycjach instrumentalnych Mozarta* (莫扎特后期器乐创作的民主倾向) [J]. People's Music(人民音乐),1981 (11) .
- 5) Man Xinying, *Pierwsze ślady myślenia operowego--O poglądzie Li Jinhui na operę* (初见端倪的歌剧思维——论黎锦晖的歌剧观) [J], *Badania muzyczne*(音乐研究), 2006 (3), s. 55.
- 6) Zheng Boqi, *Ścieżki rozwoju chińskiego ruchu teatralnego* (中国戏剧运动的道路)[J], *Artyści* (艺术), luty 1930, tom 1, nr 1.
- 7) Ji Jiangshou, *Pokolenie śpiewających nieśmiertelnych: Chen Gexin* (一代歌仙陈可辛) [J]. Shanghai Tan (上海滩), 1995(3).
- 8) Hu Shiping, *Ma Ke a opera chińska* (马可与中国歌剧) [J]. People's Music (人民音乐), 2004, nr 10, s. 8.
- 9) Cao Yu, Qiao Yu, *Korespondencja dotycząca opery chińskiej* (关于中国歌剧的通信) [J]. People's Music (人民音乐), 1987 (9), s. 34.
- 10) Ju Qihong, *Epickość i tragizm - wrażenia po obejrzeniu wielkoskalowej opery „Bezczesny step”* (史诗气概悲壮情怀——大型歌剧《苍原》观后) [J]. People's Music (人民音乐), 1997 (1), s 12.
- 11) Yu Qihong, *Myślenie operowe oraz opera „Pustkowie” jako jego praktyczny przykład* (“歌剧思维”及其在〈原野〉中的实践) [J]. *Muzykologia chińska* (中国音乐学), 2010(3).
- 12) Jiao Jie, *Wstępne badanie piękna opery* (歌剧美的初探) [J]. *Chińska muzykologia* (中国音乐学), 1985 (4), s. 29-30.
- 13) Zhang Rui, *A Comparative Study of Chinese Opera and Western Opera Music Styles* (中国歌剧与西方歌剧音乐风格比较研究) [J], *Journal of Pu'er College*(普洱学院学报), 2021(5).
- 14) Jiang Jing. *Integracja i wzajemny rozwój opery chińskiej i opery zachodniej* (中国歌剧与西方歌剧的融合与发展) [J]. *Journal of the Central Conservatory of Music* (中央音乐学院学报), 1990(4).
- 15) Liu Xiaolei. *A Study of the Differences between the Chinese and Western Opera* (中西方歌剧差

- 异探究) [J]. Voice of the Yellow River (黄河之声), 2019.
- 16) Zhao Shilan, Shi Mengqian, Guo Jianmin, *Tragiczny kompleks” kobiecych ról w chińskiej operze---Znaczenie estetyczne i kulturowe* (中国歌剧女性角色”悲剧情节”---美学与文化意义) [J]. Modern Musci (现代音乐), 2017(4).
 - 17) Yi Pingce, *Characteristics of Chinese Aesthetic Culture* (中国审美文化的特点) [J]. Ideological front, 1997(02).
 - 18) Wang Shuo, *Interpretation of the Second Creation of Opera Performance* (歌剧表演的二度创作) [J]. Northern Music (北方音乐), 2020.
 - 19) Ge Wu, *Opinie i sugestie dotyczące analizy wsparcia Narodowego Funduszu Sztuki dla projektów dramatycznych w ostatnich latach* (关于近年来国家艺术基金支持戏剧项目分析的意见和建议) [J]. Qilu Yiyuan (齐鲁艺苑), 2023(6).
 - 20) Han Yeting, *CNAF Przyglądanie się zmianom w ekosystemie sztuki* (国家艺术基金生态系统的变化) [J]. Guangming Daily (光明日报), 2023(9).
 - 21) Wang Mingliang, *Wiosenna bryza zmienia się w delikatny deszcz, Dziesięć lat owoców --Wsparcie Narodowego Funduszu Sztuki dla współtworzenia uniwersytetów* (春风化雨, 十年硕果累累--国家艺术基金支持高校联合创作) [J]. Edukacja Artystyczna (艺术教育), 2023(3).
 - 22) Ping Lihua, Yao Jie, *Praktyczna ścieżka rozwoju dziedziczenia narodowej sztuki operowej w nowej erze* (新时代民族歌剧艺术传承的实践发展路径) [J]. Theatre House (戏剧院), 2024(3).
 - 23) Xu Yuwei, *Original National Opera Production and Audience Cultivation in the New Era* (新时期民族歌剧原创制作与观众培育) [J]. Art Review (艺术评论), 2023(9).

3. Prace dyplomowe

- 1) Meng Yuan, *Badania nad operą Białowłosa dziewczyna (Bai mao nü 白毛女)* (歌剧《白毛女》研究) [D]. Uniwersytet Renmin w Chinach (中国人民大学), 2005.
- 2) Wan Zixuan, *Pochodzenie i ewolucja: refleksje na temat rozwoju i ewolucji chińskiej opery narodowej* (渊源与流变: 中国民族歌剧发展演变思考) [D]. Guangxi Shifan Daxue (广西师范大学), 2022.
- 3) Chen Jing, *Badanie roli kobiet w śpiewie opery chińskiej od lat 80. do końca XX wieku* (20 世纪 80 年代至世纪末中国歌剧女性角色演唱艺术研究) [D]. Liaoning Shifan Daxue (辽宁师范大学), 2006.
- 4) Wen Xuan, *Charakterystyka artystyczna i style śpiewu w chińskich operach narodowych w latach 50. i 60. XX wieku* (20 世纪 50、60 年代中国民族歌剧的艺术特征和演唱风格) [D]. Hunan Shifan Daxue (湖南师范大学), 2011.
- 5) Gu Na, *Badania nad sztuką śpiewu i wykonywaniem ról kobiecych w chińskiej operze w nowym stuleciu* (新世纪中国歌剧女性角色演唱表演艺术研究) [D]. Liaoning Shifan Daxue (辽宁师范大学), 2010.
- 6) Yang Quanhai, *Badanie stylu śpiewu w chińskiej operze narodowej* (中国民族歌剧演唱艺术风格研究) [D]. Dngbei Shifan Daxue (东北师范大学), 2020.
- 7) Li Wei, *Badanie procesu sinizacji bel canto w perspektywie historii chińskiej opery* (中国歌剧史视野下美声唱法中国化进程考察) [D]. Nanjing Yishu Xueyuan (南京艺术学院), 2019.
- 8) Zhao Muxi, *Badanie sztuki śpiewu ról kobiecych w operze chińskiej* (中国歌剧女性角色的演唱艺术研究) [D]. Dongbei Shifan Daxue (东北师范大学), 2021.
- 9) Xu Wenzheng, *Studium kompozycji muzycznej trzech chińskich oper w nowym okresie Chin* (中国新时期三部严肃歌剧音乐创作研究) [D]. Nanjing Yishu Xueyuan (南京艺术学院), 2012.
- 10) Wang Nan, *Badania nad paradygmatem śpiewu w operze chińskiej* (中国歌剧演唱范式研究) [D]. Dongbei Shifan Daxue (东北师范大学), 2022.
- 11) He Ying, *Wkład opery Mozarta do Bel Canto* (莫扎特歌剧对美声唱法的贡献) [D]. Dongbei Shifan Daxue (东北师范大学), 2007.
- 12) Xia Yanzhou, *Status społeczny zachodnich kompozytorów* (西方作曲家的社会身份研究) [D]. Shanghai Yinyue Xueyuan (上海音乐学院), 2007.
- 13) Yin Jie, *Rola pokojówki w trzech późnych operach Mozarta* (莫扎特晚期三部歌剧中的女仆角色) [D]. Shanxi Shifan Daxue (陕西师范大学), 2008.
- 14) Liu Xu, *Analiza postaci i techniki śpiewu Zerliny w operze „Don Giovanni” ---przykład „Vedrai, carino”* (歌剧《唐璜》中采琳娜的人物分析与演唱技巧——以《你就会看到》为例) [D]. Haerbin Shifan Daxue (哈尔滨师范大学), 2022.
- 15) Zhang Xiaoyan, *Analiza muzycznego portretu i śpiewu Zerliny w operze „Don Giovanni”* (歌剧

- 《唐璜》中采琳娜的音乐形象塑造与演唱分析) [D]. Chendu Daxue (成都大学), 2022.
- 16) Song Wenyu, *Styl muzyczny i techniki śpiewania w operze „Don Giovanni”: na przykładzie „Batti, Batti o bel Masetta”* (歌剧《唐璜》的音乐风格与演唱技巧--以《鞭打我吧》为例) [D]. Shandong Yishu Xueyuan (山东艺术学院), 2022.
- 17) Liao Ting, *Analiza praktyki śpiewaczej arii „Batti, Batti o bel Masetta” w operze „Don Giovanni” Mozarta* (莫扎特歌剧《唐璜》中咏叹调《鞭打我吧》的演唱实践分析) [D]. Xiamen Daxue (厦门大学), 2018.
- 18) Chen Jingwei, *Analiza kompozycji artystycznej i techniki śpiewu w operze Mozarta „Cosi fan tutte”* (浅析莫扎特歌剧《女人心》的艺术创作及演唱技巧) [D]. Shanghai Yinyue Xueyuan (上海音乐学院), 2013.
- 19) Kang Xinxin, *Opera komiczna Mozarta „Cosi fan tutte” i artystyczna charakterystyka śpiewu arii głównej* (莫扎特喜歌剧《女人心》的艺术特征及主要唱段的演唱特点) [D]. Haerbin Shifan Daxue (哈尔滨师范大学), 2012.
- 20) Wang Yuwei, *Analiza wokalu Zuzanny w operze „Le nozze di Figaro” --- studium przypadku „Deh vieni non tardar”* (歌剧《费加罗的婚礼》苏珊娜的唱段分析--以“快来吧, 别迟缓”为例) [D]. Haerbin Yinyue Xueyuan (哈尔滨音乐学院), 2018.
- 21) Han Xueyan, *Analiza śpiewu arii Zuzanny „inginocchiatevi” w operze „Le nozze Figaro”* (歌剧《费加罗的婚礼》咏叹调《过来蹲下》演唱分析) [D]. Shandong Shifan Daxue (山东师范大学), 2019.
- 22) Meng Yuan, *Studium opery „białowłosa”* (歌剧《白毛女》研究) [D]. Zhongguo Renmin Daxue (中国人民大学), 2005.
- 23) Luo Shimin, *Studium nad czasem i muzycznym obrazem arii Xi'er w operze narodowej „Białowłosa”* (歌剧《白毛女》喜儿唱段音色及音乐形象研究) [D]. Sichuan Shifan Daxue (四川师范大学), 2021.
- 24) Xiong Ting, *Analiza roli Jin Zi i badanie śpiewu w tradycyjnej chińskiej operze „Pustkowie”* (中国民族歌剧《原野》中金子角色分析与演唱的探究) [D]. Jiangxi Caijing Daxue (江西财经大学), 2016.
- 25) Zhao Yan, *Analiza kształtowania wizerunku i przetwarzania śpiewu bohaterki „Jin Zi” w operze „Pustkowie”* (歌剧《原野》中女主人公“金子”的形象塑造及演唱处理探析) [D]. Shanxi Shifan Daxue (山西师范大学), 2019.
- 26) Zhu Dan, *Analiza roli „Ballady o kanale” z perspektywy feminizmu* (女性主义视角下对《运河谣》的角色分析) [D]. Nanchang Daxue Yishu Sheji Xueyuan (南昌大学艺术与设计学院), 2016.
- 27) Ye Shenling, *Badania i analiza kreowania wizerunku i głównych fragmentów śpiewu Shui Honglian a w operze narodowej „Ballady o kanale”* (民族歌剧《运河谣》中的水红莲的形象塑造及主要唱段研究与分析) [D]. Jiangxi Shifan Daxue (江西师范大学), 2014.

4. Źródła internetowe

- 1) https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart
dostęp:30/01/2025 , 5:17pm.
- 2) https://en.wikipedia.org/wiki/Leopold_Mozart
dostęp:30/01/2025, 5:18pm.
- 3) https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Haydn
dostęp:30/01/2025, 5:19pm.
- 4) https://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_Da_Ponte
dostęp:30/01/2025, 5:20pm.
- 5) <https://baike.baidu.com/item/新文化运动/527309>
dostęp:30/01/2025, 5:34pm.
- 6) <https://baike.baidu.com/item/五四运动/291670>
dostęp:30/01/2025, 5:35pm.
- 7) <https://baike.baidu.com/item/%E9%BB%8E%E9%94%A6%E6%99%96/1555128>
dostęp:30/01/2025, 5:21pm.
- 8) https://baike.baidu.com/item/传统剧种/1995028?fromModule=search-result_lemma
dostęp:30/01/2025, 5:36pm.
- 9) https://roll.sohu.com/a/521970389_121119368
dostęp:30/01/2025, 5:37pm.
- 10) <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%99%88%E6%AD%8C%E8%BE%9B>
dostęp:30/01/2025, 5:23pm.
- 11) https://baike.baidu.com/item/孤岛时期/9287413?fromModule=search-result_lemma

dostęp:30/01/2025, 5:38pm.

- 12) https://baike.baidu.com/item/国统区?fromModule=lemma_search-box

dostęp:30/01/2025, 5:39pm.

- 13) https://baike.baidu.com/item/钱仁康?fromModule=lemma_search-box

dostęp:30/01/2025, 5:24pm.

- 14) https://baike.baidu.com/item/任光/1731576?fromModule=search-result_lemma

dostęp:30/01/2025, 5:25pm.

- 15) <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%84%E6%BA%90%E6%B4%9B>

dostęp: 30/01/2025, 5:26pm.

- 16) https://baike.baidu.com/item/秋子/13462198?fr=ge_alala

dostęp:30/01/2025 30/01/2025, 5:27pm.

- 17) <https://baike.baidu.com/item/冼星海/13913>

dostęp:30/01/2025 30/01/2025, 5:28pm.

- 18) <https://baike.baidu.com/item/秧歌剧/5401965>

dostęp:30/01/2025, 5:41pm.

- 19) <https://baike.baidu.com/item/%E5%85%84%E5%A6%B9%E5%BC%80%E8%8D%92/127081>

dostęp:30/01/2025, 5:29pm.

- 20) https://baike.baidu.com/item/新歌剧?fromModule=lemma_search-box

dostęp:30/01/2025, 5:42pm.

- 21) https://baike.baidu.com/item/%E9%A9%AC%E5%8F%AF/1387605?fr=ge_alala

dostęp:30/01/2025, 5:30pm.

- 22) https://baike.baidu.com/item/马可/1387605?fromModule=search-result_lemma

dostęp:30/01/2025, 5:31pm.

- 23) https://baike.baidu.com/item/板腔体?fromModule=lemma_search-box

dostęp:30/01/2025, 5:43pm.

- 24) https://www.thepaper.cn/newsdetail_forward_13286791

dostęp:30/01/2025, 5:32pm.

- 25) <https://cidian.yw11.com/ci/韵白>

dostęp:30/01/2025, 5:44pm.

- 26) https://baike.baidu.com/item/无产阶级文化大革命?fromModule=lemma_search-box

dostęp:30/01/2025, 5:45pm.

- 27) <https://baike.baidu.com/item/乔羽/1338187>

dostęp:30/01/2025, 5:33pm.

- 28) Kalthleen Battle video: <https://www.youtube.com/watch?v=xlzxugLzSWc>

dostęp:01/02/2025, 10:15am.

- 29) Nadine Sierra video: <https://www.youtube.com/watch?v=tgRRD9Sabkk>

dostęp:22/02/2025, 07:40pm.

- 30) Barbary Bonney video: <https://www.youtube.com/watch?v=9BxfHaimwYs&t=30s>

dostęp:24/02/2025, 11:49pm.

- 31) Ceclilia Bartoli video: <https://www.youtube.com/watch?v=vFs--mTNq7I>

dostęp:20/02/2025, 02:16pm.

- 32) Danielle De Niese video: <https://www.youtube.com/watch?v=ltmk3LmUJZo&t=59s>

dostęp:20/02/2025, 02:17pm.

- 33) Martiny Jakovej video: <https://www.youtube.com/watch?v=j0v9Bcd4XAI>

dostęp:01/02/2025, 11:02am.

- 34) <https://baike.baidu.com/item/戏曲唱腔/10058625>

dostęp:22/03/2025, 4:00pm.

- 35) <https://baike.baidu.com/item/春节/136876>

dostęp:22/03/2025, 3:50pm.

- 36) Peng Liyuan (彭丽媛) video: <https://www.youtube.com/watch?v=FUFUwRQM12s>

dostęp:26/02/2025, 7:34pm.

- 37) <https://wiki66.com/%E5%96%B7%E5%8F%A3>

dostęp:30/01/2025, 5:47pm.

- 38) <https://baike.baidu.com/item/戏曲中的拖腔/56305887>

dostęp:30/01/2025, 5:48pm.

- 39) <https://baike.baidu.com/item/散板/31420?fr=aladdin>

dostęp:31/01/2025, 5:55pm.

- 40) <https://baike.baidu.com/item/摇板/3798147>

dostęp:31/01/2025, 5:41pm.

- 41) <https://baike.baidu.com/item/哭腔/8432917>

dostęp:31/01/2025, 5:48pm.

- 42) <https://baike.baidu.com/item/擞腔/54144638>

dostęp:31/01/2025, 5:49pm.

- 43) <https://baike.baidu.com/item/念白/9803835>

dostęp:31/01/2025, 5:50pm.

- 44) <https://baike.baidu.com/item/郭兰英/31567>

dostęp:22/03/2025, 4:00pm.

- 45) Guo Lanying (郭兰英) audio: <https://www.youtube.com/watch?v=pgtb-EIZ7s8>

dostęp:01/02/2025, 2:10pm.

- 46) Peng Liyuan (彭丽媛) video: <https://www.youtube.com/watch?v=9DdaYteFQQM>

dostęp:01/02/2025, 2:11pm.

- 47) Lei Jia (雷佳) video: <https://haokan.baidu.com/v?pd=wisenatural&vid=4249492877306329988>

dostęp:01/02/2025, 2:12pm.

- 48) Wan Shanhong video (8:28-14:30): <https://www.youtube.com/watch?v=n4dzjnPFBQ4>

dostęp:05/03/2025,9:00 am.

- 49) Wan Shanhong (万山红) video: (3:40 - 5:50)

<https://www.youtube.com/watch?v=YX5LjEKQGN4>

dostęp:05/03/2025,11:25am.

- 50) Zhang Jiayu (张家毓) video: <https://www.bilibili.com/video/BV1QE411i7b3/>

dostęp:05/03/2025,11:27am.

- 51) <https://baike.baidu.com/item/印青/10973054>

dostęp: 31/01/2025, 5:40pm.

- 52) <https://baike.baidu.com/item/五声调式/7125915>

dostęp:31/01/2025, 5:51pm.

- 53) <https://baike.baidu.com/item/古筝/66910>

dostęp:20/03/2025, 10:00 am.

- 54) https://baike.baidu.com/item/五更调?fromModule=lemma_search-box

dostęp:31/01/2025, 5:54pm.

- 55) Wang Lida (王丽达) video: <https://b23.tv/fJ8YrgX>
dostęp:05/03/2025, 1:20 pm.
- 56) https://www.sohu.com/a/197007696_711530
dostęp:31/01/2025, 5:53pm.
- 57) Lei Jia video: <https://www.youtube.com/watch?v=GPzV2HAApck>
dostęp:01/02/2025, 6:26pm.
- 58) <https://xueshu.baidu.com/scholarID/CN-BU74HOXJ>
dostęp:31/01/2025, 5:56pm.
- 59) http://www.cnaf.cn/single_deta
dostęp:31/01/2025, 5:57pm.
- 60) https://www.cnaf.cn/project_detail/2362.html
dostęp:31/01/2025, 5:58pm.
- 61) https://www.cnaf.cn/project_detail/3165.html
dostęp:31/01/2025, 5:59pm.
- 62) https://www.cnaf.cn/fund_work_detail/3984.html
dostęp:31/01/2025, 6:00pm.
- 63) <https://baike.baidu.com/item/精神文明建设五个一工程奖/62970427>
dostęp:31/01/2025, 6:01pm.
- 64) https://baike.baidu.com/item/文华奖?fromModule=lemma_search-box
dostęp:31/01/2025, 6:02pm.
- 65) <https://www.cnaf.cn/dhsw.html>
dostęp:31/01/2025, 6:03pm.

- 66) https://en.wikipedia.org/wiki/Festival_d%27Avignon
dostęp:31/01/2025, 6:04pm.
- 67) https://baike.baidu.com/item/张家界国家公园?fromModule=lemma_search-box
dostęp:31/01/2025, 6:05pm.
- 68) <https://baike.baidu.com/item/不眠之夜/20115946>
dostęp:31/01/2025, 6:06pm.
- 69) <https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%8D%E7%9C%A0%E4%B9%8B%E5%A4%9C/20115946>
dostęp:31/01/2025, 6:07pm.
- 70) <https://www.miamimusicfestival.com/immersive-opera-experiences>
dostęp:31/01/2025, 6:08pm.
- 71) https://www.sohu.com/a/221605740_161623
dostęp:31/01/2025, 6:10pm.
- 72) <https://www.ccom.edu.cn/info/10901/231961.htm>
dostęp:31/01/2025, 6:11pm.