

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

WYDZIAŁ WOKALNO-AKTORSKI

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

DAI CHUANWEN

**Studium kreacji postaci i ekspresji dramatycznej oraz
podobieństw i różnic w tenorowych partiach wokalnych
Edgara i Juanshenga na przykładzie wybranych
fragmentów opery *Łucja z Lammermooru* G. Donizettiego
i opery *Żałoba* Shi Guangnan**

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Dorota Radomska - Prof. UMFC

Warszawa 2025

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Studium kreacji postaci i ekspresji dramatycznej oraz podobieństw i różnic w tenorowych partiach wokalnych Edgara i Juanshenga na przykładzie wybranych fragmentów opery *Lucja z Lammermooru* G. Donizettiego i opery *Żaloba* Shi Guangnan” 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.....

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

DAI CHUANWEN – Tenor- EDGARDO-JUAN SHENG

YU CHEN/LIN TANG – SOPRAN - ŁUCJA- ZI JUN

YAO CHEN – BARYTON - ENRICO

JINGYI TIAN– MEZZOSOPRAN-ŚPIEWACZKA

HAODONG ZHONG-BARYTON-ŚPIEWAK

MONIKA PRZESTRZELSKA- POLACZEK - fortepian

1. Gaetano Donizetti —,...Lucia perdona...Sulla tomba...” — Duet na sopran i tenor z *Łucji z Lammermooru* (10:59)

2. Gaetano Donizetti —,...Orrida e questa notte ... Ashton! Si, Qui del padre ancor respira...” — Duet na tenor i baryton z *Łucji z Lammermooru* (9:17)

3. Gaetano Donizetti —,...Tombe degl’avi...Fra poco a me ricovero...” — aria Edgardo z *Łucji z Lammermooru* (5:50)

4. Shi Guangnana —,... Ona skradła moje serce...” (她夺走了我的心) — aria Juansheng z opery *Żaloba* (2:56)

5. Shi Guangnana —,...Kwiat wisterii ...”(紫藤花) — Duet na sopran i tenor z opery *Żaloba* (2:40)

6. Shi Guangnana —,... Złotego blasku jesieni ...”(金色的秋光) — aria Juan sheng z opery *Żaloba* (3:48)

7. Shi Guangnana —,... Powiew mrozu przenika serce...” (寒潮透心怀) — Kwartet na sopran, tenor, mezzosopran i baryton z opery *Żaloba* (3:12)

8. Shi Guangnana —,...Miecza przeszywającego moje serce”... (刺向我心头的一把利剑)— aria Juan sheng z opery *Żaloba* (4:52)

Piotr Grinholc - Reżyser nagrania

Nagranie zrealizowano w 2024 r.

Nagranie dzieła artystycznego odbyło się, ze względów niezależnych od doktoranta, w trzech różnych miejscach. Wynikiem tego mogą być różne uwarunkowania akustyczne nagrania.

SPIS TREŚCI

Wstęp	2
1. Cel i znaczenie tematu	2
2. Przegląd literatury	3
Metodologia.....	4
1. Zarys oper <i>Łucja z Lammermooru</i> i <i>Żaloba</i> (Shangshi)	5
1.1 Gaetano Donizetti i opera <i>Łucja z Lammermoor</i>	5
1.1.1 Życie i twórczość kompozytora	5
1.1.2. Okoliczności powstania i charakterystyka opery <i>Łucja z Lammermooru</i>	8
1.1.3. Adaptacja literacka – analiza libretta na tle powieści Waltera Scotta	10
1.2 Shi Guangnan i opera <i>Żaloba</i> (Shangshi).....	14
1.2.1. Życie i twórczość	14
1.2.2. Okoliczności powstania i charakterystyka opery <i>Żaloba</i> (Shangshi)	16
1.2.3. Adaptacja literacka w operze <i>Żaloba</i> – między tradycją a nowoczesnością	17
2. Charakterystyka Edgardo i Juan Sheng na podstawie analizy fabuły	20
2.1. Portrety bohaterów	20
2.1.1. Charakterystyka Edgardo.....	20
2.1.2 Charakterystyka Juana Shenga	21
2.2. Porównanie Edgarda i Juana Shenga.....	23
3. Analiza tekstualna, muzyczna i wykonawcza wybranych fragmentów wokalnych z opery <i>Łucja z Lammermooru</i>	25
3.1 Duet Lucia- Edgardo „... Lucia perdona... Sulla tomba...”	25
3.2 Duet Edgardo-Enrico „...Orrida e questa notte... Ashton! Sì, Qui del padre ancor respira...”	40
3.3 Analiza arii Edgardo: „...Tombe degl’avi miei... Fra poco a me ricovero...”	46
4. Analiza tekstualna, muzyczna i wykonawcza wybranych partii wokalnych z opery <i>Żaloba</i>	55
4.1 Analiza arii „...Ona skradła moje serce...” (她夺走了我的心).....	55
4.2 Duet Zi Jun-Juan Sheng „...Kwiat wisterii...” (紫藤花).....	59
4.3 Analiza arii „...Złoty blask jesieni...” (金色的秋光).....	63
4.4 Kwartet Zi Jun/Juan Sheng/ Śpiewaczka/ Śpiewak „...Powiew mrozu przenika serce” (寒潮透心怀).....	69
4.5 Analiza arii „...Miecz przeszywający moje serce...” (刺向我心头的一把利剑)	71
Rozdział 5. Analiza porównawcza <i>Łucji z Lammermooru</i> i <i>Żaloby</i>	79
5.1. Podobieństwa.....	79
5.2. Różnice	81
Zakończenie	83
Bibliografia	85
Podziękowania	89

Wstęp

1. Cel i znaczenie tematu

Opera *Łucja z Lammermooru* (Lucia di Lammermoor) jest wybitnym, tragicznym w charakterze dziełem słynnego mistrza opery włoskiej, Gaetano Donizettiego. Urzekające piękno melodii sprawiło, iż opera ta cieszy się na zachodnich scenach niesłabnącą popularnością. Sekstet z *Łucji z Lammermooru* powszechnie uznaje się w muzycznych kręgach za najpiękniejszy ansambl w historii opery. Główna rola tenorowa również obfituje w arie i ansamble o bardzo wysokim stopniu trudności. Wykonanie partii z opery *Łucja z Lammermooru* wymaga zmian barwy głosu i stylu, które pozwalają na pełniejsze wydobywanie głębi treści dzieła. Odznacza się ona poważną fabułą, romantycznym charakterem i pełną smutku ekspresją. Opery Donizettiego wyróżniają się piękną kantyleną, techniczną wirtuozerią i silnie zarysowanym konfliktem dramatycznym, co stanowi doskonały trening dla warsztatu wokalnego artysty. Pod względem zależności między formą a treścią, Donizetti kładzie szczególny nacisk na melodię i techniki wokalne, traktując treść drugoplanowo. W jego dziełach operowych, różnego rodzaju postaci kreowane są za pomocą unikalnych melodii, co pozwala uchwycić nawet najsłabsze zmiany nastroju i przeżycia wewnętrzne. Utwory Donizettiego wywarły niezaprzeczalny wpływ na XIX-w. operę włoską.

Opera *Żaloba* jest sztandarowym dziełem wybitnego XX-w. kompozytora chińskiego Shi Guangnana, którego twórczość stanowi istotny wkład w rozwój chińskiej opery narodowej. *Żaloba* jest dziełem pionierskim w kontekście chińskiej opery seria, unikalnym zarówno pod względem kreacji postaci, jak i z perspektywy wykonawczej. Wybór tej właśnie opery nie jest przypadkowy. Ze względu na jej styl wykonawczy należy ona do typu tych napisanych w stylu bel canto. Liczne zdobienia, fioritury, budowa i przebieg melodyczny fraz, jak i trudność wykonawcza głównych ról tenorowych i sopranowych klasyfikują ją podobnie jak operę *Lucia di Lammermoor*. Stąd też wynika chęć porównania obydwu w ich aspektach muzycznych i wykonawczych. Twórczość wokalna Shi Guangnana doskonale odzwierciedla rozwój epoki, a z perspektywy opery chińskiej, badanie jego dorobku muzycznego posiada szczególne znaczenie. Opera *Żaloba* jest dziełem godnym uwagi zarówno pod względem ekspresji muzycznej, jak i kreacji postaci. Stanowi ona również istotny

materiał dydaktyczny na licznych uczelniach. *Żaloba* jest przykładem doskonałej syntezy zachodniej formy muzycznej z chińską tradycyjną kulturą muzyczną, dziełem w oryginalny sposób łączącym muzykę Zachodu z muzyką Kraju Środka. W utworze tym Shi Guangnan nie tylko niezwykle sugestywnie oddał treść i ducha opowiadania Lu Xun, ale również przekonująco odmalował wizerunek głównych bohaterów.

W oparciu o studium porównawcze kreacji postaci, ekspresji dramatycznej oraz wybranych partii wokalnych dwóch kompozytorów reprezentatywnych dla włoskiej i chińskiej tradycji operowej, niniejsza dysertacja dąży do ukazania unikalnego piękna twórczości Donizettiego i Shi Guangnana, na przykładzie oper *Łucja z Lammermooru* i *Żaloba*, z uwzględnieniem okoliczności powstania tych oper, ich charakterystyki twórczej i zagadnień estetycznych. Autor ma nadzieję, iż badania te okażą się pomocne dla osób zainteresowanych omawianym zagadnieniem.

2. Przegląd literatury

Autor zapoznał się z obszerną literaturą przedmiotu, od artykułów naukowych, przez użyteczne w niektórych aspektach prace dyplomowe, po monografie. Wśród nich warto wymienić m.in. następujące pozycje: W dysertacji doktorskiej *Rola Edgara z opery „Łucja z Lammermooru” z perspektywy aktorskiej i wokalne, na przykładzie dwóch partii wokalnych*¹, Gao Bohan dokonuje studium charakteru Edgardo na podstawie okoliczności fabuły, analizy tekstu i muzyki oraz aktorskiej konstrukcji postaci. Z kolei artykuł Zhao Qian, *Analiza wykonawcza duetu „Lucia perdona...Sulla tomba” z opery „Łucja z Lammermooru”*², przedstawia analizę tytułowego duetu z perspektywy ekspresji wokalne i psychologii postaci Łucji i Edgara, z uwzględnieniem takich aspektów, jak rytm, język i wymogi wokalne. W artykule *Twórca tragicznej miłości – analiza kreacji postaci Juan sheng w opowiadaniu „Żaloba”*³, Tang Hongmei

¹ Gao Bohan 高博涵, *Rola Edgardo z opery „Łucja z Lammermooru” z perspektywy aktorskiej i wokalne, na przykładzie dwóch partii wokalnych* (歌剧《拉美莫尔的露琪亚》中埃德加多表演任务的贯穿及演唱——以两首唱段为例) Wuhan Conservatory of Music, 2022

² Zhao Qian 赵芊, *Analiza wykonawcza duetu „Lucia perdona...Sulla tomba” z opery „Łucja z Lammermooru”* (歌剧《拉美莫尔的露琪亚》中二重唱《我的叹息将随风飘去》的演唱处理), Qingyuan Zhiye Jishu Xueyuan Xuebao, 2010

³ Tang Hongmei 唐红梅, *Twórca tragicznej miłości – analiza kreacji postaci Juanshenga w opowiadaniu „Żaloba”* (爱情悲剧的制造者——小说《伤逝》涓生人物形象分析), Puyang Zhiye Jishu Xueyuan Xuebao, 2022

przedstawia dogłębną refleksję na temat miłości młodych intelektualistów Ruchu 4 Maja, na przykładzie historii miłosnej Juan Sheng i Zi Jun w opowiadaniu Lu Xun *Żałoba*. Analiza psychologiczna głównego bohatera i studium jego wizerunku ukazują, jak podejście Juan Sheng do miłości stało się przyczyną ogromnej tragedii dla Zi Jun i niego samego. Odnośnie ważnych ansambli z opery *Żałoba*, warto przytoczyć opracowanie *Charakterystyka artystyczna ansambli – na przykładzie opery „Żałoba”*⁴, autorstwa Liang Xiao. Po pierwsze, opera *Żałoba* jest niezwykle reprezentatywna dla chińskiej twórczości operowej, a jednocześnie obfituje w liczne ansamble, które zasługują na szczególną uwagę. Ansamble nie tylko wyróżniają się unikalnymi cechami artystycznymi, ale odgrywają również kluczową rolę w dydaktyce muzycznej.

Zdaniem autora, niewiele jest publikacji porównujących reprezentatywne opery włoskie i chińskie, a szczególnie opery *Łucja z Lammermooru* i *Żałoba*. Niniejsza dysertacja analizuje zagadnienie kontynuacji tradycji i innowacji w operze na przykładzie oper jednego z trzech mistrzów bel canto, Gaetano Donizettiego i „muzyka ludu”, Shi Guangnana. Punktem wyjścia badań jest kreacja postaci, ekspresja dramatyczna i analiza partii wokalnych. Autor ma nadzieję, że przybliżenie okoliczności powstania omawianych oper, ich stylistyki, treści libretta i zagadnień wykonawczych okaże się pomocne dla adeptów sztuki wokalne mierzących się z wykonaniem tych dzieł, jak również dla kompozytorów szukających w nich inspiracji.

Metodologia

Przygotowując niniejszą dysertację, autor zaznajomił się z obszerną literaturą przedmiotu, obejmującą publikacje książkowe, artykuły naukowe i prace dyplomowe, a także z materiałami audiowizualnymi, co w połączeniu z własnym doświadczeniem w wykonaniu omawianych oper oraz cennymi uwagami ekspertów, pozwoliło na dokonanie dogłębnej analizy porównawczej oraz wyciągnięcie istotnych wniosków.

⁴ Liang Xiao 梁晓, *Charakterystyka artystyczna ansambli – na przykładzie opery „Żałoba”*, Song of yellow river edition, 2021

1. Zarys oper *Łucja z Lammermooru* i *Żaloba* (Shangshi)

1.1 Gaetano Donizetti i opera *Łucja z Lammermoor*

1.1.1 Życie i twórczość kompozytora

Gaetano Donizetti urodził się w 1797 roku w dzielnicy Borgo Canale w Bergamo. Jego ojciec, Andrea, pracował jako dozorca miejskiego lombardu. Donizetti był najmłodszym z trzech synów, a jego rodzina żyła w skromnych warunkach, nie mając żadnych tradycji muzycznych. Pomimo początkowych trudności, jego talent muzyczny został wcześniej dostrzeżony, a życie artysty przybrało kierunek, który przyniósł mu międzynarodową sławę.

W 1805 roku ośmioletni Donizetti rozpoczął naukę na Muzycznych Kursach Dobroczynnych prowadzonych przez Johanna Simona Mayra – niemieckiego kompozytora, którego twórczość łączyła klasycyzm z romantyzmem, odzwierciedlając stopniowe przejście między tymi epokami. W tym samym czasie Mayr założył Konserwatorium w Bergamo, gdzie młody Gaetano zdobył solidne podstawy edukacyjne. Mayr odegrał kluczową rolę w jego życiu, nie tylko kształcąc go w zakresie kompozycji i teorii muzyki, ale także inspirując do rozwijania indywidualnego stylu twórczego. Z pełnym przekonaniem uznawał Donizettiego za jednego z nielicznych muzycznych geniuszy.⁵ Dzięki staraniom Mayra, Donizetti został przyjęty w 1811 roku do prestiżowego Liceo Filarmonico w Bolonii (dziś Konserwatorium im. G.B. Martiniego), gdzie studiował pod kierunkiem wybitnego pedagoga, Padre Mattei. W 1816 roku Donizetti skomponował swoją pierwszą operę *Pigmalion*, opartą na mitologii greckiej, która jednak nie doczekała się premiery za jego życia i została wystawiona dopiero w 1960 roku w Bergamo.

Po ukończeniu studiów w 1817 roku powrócił do rodzinnego miasta, gdzie rozpoczął karierę muzyczną, współpracując z amatorskimi zespołami teatralnymi. Komponował i dyrygował w lokalnych przedstawieniach, zdobywając doświadczenie w praktyce scenicznej i doskonaląc swój warsztat kompozytorski. Jego talent i determinacja doprowadziły do

⁵ William Ashbrook, *Donizetti and his operas*, Cambridge University Press, 1983

pierwszego poważnego sukcesu w 1822 roku, kiedy opera *Zoraida di Granata* została wystawiona w Teatrze Argentina w Rzymie, przynosząc mu uznanie i rozgłos. W tym samym roku Donizetti rozpoczął współpracę z nowo powstałym Teatro Nuovo w Neapolu. Jego opera *La Zingara* odniosła duży sukces, co ugruntowało jego pozycję w świecie opery. Mimo że większość jego kompozycji z następnych ośmiu lat nie zdobyła uznania, to przełom nastąpił w 1830 roku wraz z premierą *Anny Boleyn*, wystawionej w Rzymie, Neapolu i Mediolanie. Opera ta spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem i zapewniła Donizettiemu międzynarodową sławę.

Donizetti był jednym z trzech najważniejszych kompozytorów operowych swojej epoki, obok Rossiniego i Belliniego.⁶ Jego opery charakteryzowały się romantycznym tonem, bogactwem emocjonalnym oraz elegancją stylu. Wzorem dla Donizettiego były piękne melodie Rossiniego, które eksponowały barwę głosu śpiewaka i jego umiejętności wokalne. Inspiracja tym stylem była widoczna w licznych ariach i kadencjach Donizettiego, które stały się wyróżnikiem epoki *bel canto*.

Po 1830 roku styl kompozytorski Donizettiego uległ zmianie. Ograniczył liczbę kadencji, stosując je głównie na zakończenie arii. W jego dziełach można zauważyć powtarzanie tematów muzycznych w zmodyfikowanej formie, zastosowanie dysonansowych akordów, synkopowanie, dodawanie półtonów oraz nagłe modulacje, które zwiększały napięcie dramatyczne. Często wykorzystywał chóry przed kluczowymi momentami akcji, aby spotęgować emocje i dramaturgię sceny.⁷

Kolejne lata przyniosły dzieła, które na stałe weszły do repertuaru operowego, takie jak *L'elisir d'amore* (1832) oraz monumentalna *Łucja z Lammermooru* (1835). Premiera tej ostatniej opery, która odbyła się w Teatro San Carlo w Neapolu, została przyjęta z entuzjazmem i ugruntowała pozycję Donizettiego jako czołowego kompozytora epoki. *Łucja z Lammermooru* stanie się jednym z najbardziej znanych dzieł operowych, będąc przykładem opery *bel canto* w jej najdoskonalszej formie.

Po osobistych tragediach, takich jak śmierć żony, Virginii Vaselli, w 1838 roku oraz

⁶ Yuan Qian 钱苑, Hua Lin 林华, *Wprowadzenie do opery* (歌剧概论), Shanghai Publishing, 2014

⁷ Zuqiang Wu (吴祖强), *Donizetti: Lucia di Lammermoor*, Mercury Publishing House, 1999

zakaz wystawienia opery *Poliuto* w Neapolu z powodu restrykcji cenzuralnych o podłożu kościelnym i politycznym, Gaetano Donizetti podjął decyzję o przeniesieniu się do Paryża.⁸ To właśnie w stolicy Francji jego twórczość zaczęła ewoluować w kierunku francuskiej wielkiej opery, czego owocem były tak znaczące dzieła jak *La Favorite* oraz francuska wersja *La Fille du régiment*, doskonale wpisujące się w estetykę i oczekiwania tamtejszej publiczności.

Kolejnym istotnym etapem w karierze kompozytora było zaproszenie przez wiedeńskie towarzystwo muzyczne i objęcie stanowiska dyrektora muzycznego Teatru Kärntnertor w Wiedniu. To tam powstała opera *Linda di Chamounix*, dzieło pełne subtelnej liryki i dramatyzmu, które spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem. Ostatnia dekada życia Donizettiego obfitowała w liczne kompozycje uznawane za szczytowe osiągnięcia jego twórczości. Do tego grona należy zaliczyć *Don Pasquale*, arcydzieło opery *buffa*, które po dziś dzień zachwyca publiczność swoją lekkością, finezją i mistrzowską konstrukcją dramaturgiczną. Jego opery nie tylko przyczyniły się do rozwoju francuskiej sceny operowej, ale również wywarły znaczący wpływ na kształtowanie repertuaru w całej Europie.

W dorobku Donizettiego odnajdujemy ponad siedemdziesiąt oper, a także liczne kompozycje sakralne, symfoniczne i pieśni artystyczne. Włoski kompozytor niejednokrotnie odnosił się do kwestii narodowych, odzwierciedlając dążenie Włoch do wyzwolenia i jedności, a jego opery często gloryfikowały heroizm oraz postaci, które przeciwstawiały się tyranii i niesprawiedliwości. Jego dzieła operowe czerpały inspirację z romantycznych motywów literackich, zaczerpniętych z twórczości wybitnych pisarzy epoki, takich jak Victor Hugo, Alexander Dumas, Walter Scott czy George Byron. Donizetti, z niezwykłym kunsztem, potrafił uchwycić dramatyczne napięcia i głębokie emocje swoich bohaterów, tworząc muzykę, która odzwierciedlała nie tylko indywidualne losy postaci, ale również ducha i nastroje epoki, nawiązując w swoich dziełach do uniwersalnej idei walki o wolność i sprawiedliwość.

Znaczącą część jego dorobku stanowią również pieśni artystyczne, które wyróżniają się wyrafinowaną melodyką i subtelną symbiozą muzyki ze słowem. Donizetti często sięgał po teksty uznanych poetów, dążąc do ścisłego zespolenia warstwy muzycznej z emocjonalnym wyrazem poezji. Niektóre z jego pieśni stanowiły inspirację lub bezpośredni materiał dla

⁸ William Ashbrook, *Donizetti and his operas*, Cambridge University Press, 1983

późniejszych arii i fragmentów wokalnych w operach, co świadczy o integralności jego stylu kompozytorskiego.

Dziedzictwo Donizettiego miało trwały i głęboki wpływ na późniejszych kompozytorów operowych, w tym takich mistrzów jak Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini czy Richard Wagner. Jego opery nie tylko wpisały się w kanon włoskiej i francuskiej opery XIX wieku, ale również pozostawiły niezatarty ślad w historii muzyki, inspirując kolejne pokolenia twórców i miłośników sztuki operowej.

1.1.2. Okoliczności powstania i charakterystyka opery *Łucja z Lammermooru*

Opera *Łucja z Lammermooru* to jedno z najwybitniejszych dzieł Gaetano Donizettiego, które na trwałe wpisało się w kanon opery *bel canto*. Skomponowana w 1835 roku, na motywach powieści Waltera Scotta *The Bride of Lammermoor*, zyskała międzynarodowe uznanie dzięki poruszającej historii miłosnej, dramatycznej fabule oraz niezwykle wyrazowi muzycznemu.

Proces powstawania opery był pełen trudności zarówno osobistych, jak i zawodowych. Donizetti, zmagający się z rodzinnymi przeciwnościami – chorobą żony oraz konfliktami rodzinnymi – zmuszony był do przeprowadzki do Neapolu. Tam napotkał liczne przeszkody ze strony Królewskiej Komisji Operowej, która narzucała surowe ograniczenia repertuarowe i podważała wybór tematów operowych. Cenzura dotknęła nie tylko *Łucji z Lammermooru*, ale również inne jego dzieła, takie jak *Maria Stuarda*, uznawane za nieodpowiednie dla neapolitańskiej sceny.

Podpisany w listopadzie 1834 roku kontrakt z Teatro San Carlo przewidywał premierę opery w lipcu 1835 roku. Jednak z powodu opóźnień w dostarczeniu zatwierdzonego libretta przez Komisję, prace nad dziełem przeciągały się. Librecista, Salvatore Cammarano, otrzymał tekst dopiero w maju 1835 roku, co wywołało frustrację kompozytora. Pomimo tych trudności Donizetti ukończył partyturę w rekordowym tempie sześciu tygodni, 6 lipca 1835 roku. Gdy premiera wydawała się nieuchronna, bankructwo Królewskiego Komisarza ponownie zagroziło jej wystawieniu. Dzięki negocjacjom kompozytor pokonał przeszkody, a premiera odbyła się

26 września 1835 roku, odnosząc spektakularny sukces. Choć początkowe recenzje były sceptyczne, opera szybko zdobyła uznanie i weszła na stałe do repertuaru światowych teatrów.⁹

Łucja z Lammermooru to dzieło pełne dramatyzmu, głębokich emocji i wyrazistych postaci. Fabuła koncentruje się na tragicznej miłości Łucji Ashton i Edgardo di Ravenswooda, której na drodze staje jej brat, Enrico. Konflikt rodzinny, naciski społeczne oraz intrygi prowadzą Łucję do obłędu i tragicznego finału – zabójstwa męża oraz samobójstwa Edgardo.

Donizetti mistrzowsko oddał psychologiczne niuanse bohaterów poprzez muzykę. Orkiestra pełni nie tylko funkcję akompaniamentu, lecz także aktywnie buduje napięcie i atmosferę, wprowadzając słuchaczy w świat tragedii już od pierwszych taktów. Charakterystyczne dla kompozytora są złożone frazy melodyczne, bogate w emocjonalny wyraz oraz umiejętne operowanie rytmem i dynamiką, które podkreślają dramaturgię scen. Donizetti stosował różne metryki, w tym charakterystyczny dla opery rytm 6/8, synkopowane rytmy oraz dysonanse budujące napięcie i atmosferę grozy. Orkiestra odgrywa również rolę narracyjną, zapowiadając kluczowe wydarzenia i kontrastując emocje bohaterów.

Jednym z najbardziej przejmujących momentów opery jest scena szaleństwa Łucji, gdzie Donizetti zastosował walca jako symbol rozchwiania psychicznego bohaterki. Kompozytor zręcznie posługuje się powtórzeniami fraz i kontrastami dynamicznymi, budując napięcie dramatyczne i pogłębiając portrety psychologiczne postaci.

Kunszt Donizettiego najpełniej objawia się w sekstecie "Chi mi frena in tal momento" uznawanym za jedno z najpiękniejszych muzycznych ogniw opery *bel canto*. Wyjątkowa budowa – dwaj tenorzy, dwa soprały i dwa barytony – subtelne kontrasty melodyczne i barwowe nadają tej scenie wyjątkową intensywność emocjonalną. Każda z postaci reprezentuje odrębny stan psychiczny i osobowość, co nadaje dramatycznej głębi całemu utworowi. Donizetti stosował również formę *cabaletty*, by oddać wewnętrzne przeżycia bohaterów oraz trójpunktowe kulminacje muzyczne, które podkreślają rozwój dramatyczny fabuły.

Pomimo tragicznego charakteru opery, który mógłby sugerować jednolitą, melancholijną atmosferę, muzyka Donizettiego emanuje niezwykłą dynamiką i wyrazistymi kontrastami.

⁹ William Ashbrook, *Donizetti and his operas*, Cambridge University Press, 1983

Liryczne, chwytające za serce motywy przeplatają się z dramatycznymi zwrotami akcji, tworząc niezwykle sugestywną narrację muzyczną. Kompozytor umiejętnie manipuluje tempem, rytmem i barwą dźwięku, by oddać wewnętrzne rozterki postaci i rozwój akcji scenicznej. Poprzez powtórzenia fraz i kontrasty melodyczne Donizetti intensyfikuje dramatyzm i podkreśla kluczowe momenty opery.

Łucja z Lammermooru pozostaje jednym z najważniejszych dzieł operowych XIX wieku, urzekając słuchaczy głębią emocjonalną, wirtuozerią wokalną i niezwykłą dramaturgią, które niezmiennie zachwycają publiczność na całym świecie.

1.1.3. Adaptacja literacka – analiza libretta na tle powieści Waltera Scotta

Opera *Łucja z Lammermooru* to dzieło tragiczne w stylu *bel canto*, skomponowane do libretta Salvatora Cammarano, opartego na powieści Waltera Scotta *Naręczona z Lammermoor*, wydanej w 1819 roku. Walter Scott, szkocki powieściopisarz, poeta, dramaturg i historyk, działał na przełomie XVIII i XIX wieku i jest uznawany za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli romantyzmu. Jego twórczość, obejmująca m.in. *Ivanhoe* i *Waverley*, wywarła istotny wpływ na literaturę europejską i amerykańską. Scott jest także prekursorem powieści historycznej, która stała się inspiracją dla wielu późniejszych pisarzy.

Fabula powieści została osadzona w Szkocji na przełomie XVII i XVIII wieku. Opowiada historię tragicznej miłości między Lucią Ashton, córką szlachecką, a Edgardo Ravenswoodem, młodym dziedzicem rodu Ravenswood. Powieść *Naręczona z Lammermoor* opiera się na prawdziwych wydarzeniach związanych z rodziną Dalrymples.

Salvatore Cammarano, wybitny włoski dramaturg i librecista XIX wieku, współpracował z wieloma znakomitymi kompozytorami, w tym Donizettim i Verdim. Jego zdolność adaptacji dzieł literackich na potrzeby opery miała kluczowe znaczenie dla rozwoju gatunku operowego we Włoszech. Libretto opery *Łucja z Lammermooru* zawiera istotne różnice fabularne, strukturalne i stylistyczne, które wynikają z konieczności dostosowania materiału literackiego do wymagań dramatu muzycznego.

Jedną z kluczowych zmian jest przekształcenie relacji rodzinnych głównych bohaterów. W powieści Scotta matką Łucji jest Lady Ashton, która odgrywa główną rolę w intrydze

mającej na celu rozdzielenie zakochanych. To ona jest inicjatorką spisku przeciwko Edgarowi. Natomiast w operze tę funkcję przejmuje brat Łucji, Henryk. Zmiana ta nadaje dramatowi inną dynamikę, akcentując konflikt między rodzeństwem oraz ukazując silniejsze napięcie emocjonalne wynikające z relacji bratersko-siostrzanej.

Kolejną istotną różnicą jest charakterystyka postaci Łucji. W powieści Scott przedstawia ją jako bohaterkę bardziej bierną, podporządkowaną woli rodziny i losowi. Natomiast w operze Łucja nabiera bardziej dramatycznych cech, ukazując głębsze rozdarcie emocjonalne. Kulminacją tej przemiany jest słynna scena szaleństwa, która w operze stanowi jeden z najważniejszych momentów, podkreślających wewnętrzne cierpienie bohaterki w niezwykle intensywny sposób.

Losy postaci również uległy zmianie. W powieści Bucklaw (odpowiednik operowego Lorda Artura) przeżywa atak Łucji, a następnie opuszcza kraj, aby rozpocząć nowe życie. W operze natomiast Łucja zabija go w noc poślubną, co dramatycznie podkreśla jej załamanie psychiczne. Podobnie los Edgardo został zmodyfikowany – w powieści znika on w tajemniczych okolicznościach, najprawdopodobniej ginąc podczas podróży, natomiast w operze jego śmierć ma bardziej spektakularny charakter. Edgardo popełnia samobójstwo po dowiedzeniu się o śmierci ukochanej, co wzmacnia dramatyzm finału opery.

Pod względem struktury narracyjnej powieść Scotta jest znacznie bardziej rozbudowana, oferując szczegółowe opisy tła historycznego i społecznego epoki. Scott kreuje szeroką panoramę życia szkockiej arystokracji i konfliktów rodzinnych. Libretto operowe natomiast koncentruje się na kluczowych momentach emocjonalnych, pomijając wiele wątków pobocznych, co pozwala na większe uwypuklenie tragicznych aspektów relacji Łucji i Edgara.

Istotną różnicę stanowi również język i styl obu dzieł. Walter Scott posługuje się bogatym językiem literackim, pełnym historycznych odniesień i szczegółowych opisów, które nadają powieści epicki charakter. Libretto Cammarano, będące dostosowane do wymagań opery bel canto, jest bardziej zwarte i dostosowane do muzycznych fraz, co czyni tekst bardziej ekspresyjnym i podkreśla intensywność dramatyczną utworu.

Kolejna istotna zmiana dotyczy zakończenia utworu. W powieści Łucja umiera, a Edgar znika w niejasnych okolicznościach, pozostawiając otwarte zakończenie. W operze natomiast

koniec jest bardziej dramatyczny i jednoznaczny – Edgar popełnia samobójstwo na wieść o śmierci ukochanej, co prowadzi do mocniejszego efektu tragicznego.

Warto również zwrócić uwagę na zmiany w imionach postaci. W operze angielskie imiona zostały zastąpione włoskimi, co nadało dziełu bardziej uniwersalny charakter i było zgodne z ówczesną tradycją oper włoskich. Jednak nazwiska bohaterów pozostały szkockie, co prowadzi do charakterystycznego połączenia włoskiego stylu muzycznego z oryginalnym szkockim kontekstem literackim.

Adaptacja libretta dokonana przez Salvatora Cammarano stanowi niezwykle udane przekształcenie literackiego oryginału na potrzeby opery *bel canto*. Uproszczenie fabuły, intensyfikacja dramatyizmu oraz zastosowanie elementów muzycznych pozwalających na wyeksponowanie emocji bohaterów sprawiają, że dzieło Donizettiego stanowi jeden z najwybitniejszych przykładów oper romantycznych. Pomimo zmian w fabule, opera zachowuje ducha oryginalnego dzieła Scotta, podkreślając jego romantyczny i tragiczny wymiar.

Libretto zostało podzielone na trzy akty, zgodnie z ówczesną tradycją operową. Donizetti wprowadza słuchaczy w atmosferę dramatycznych wydarzeń poprzez melancholijne motywy smyczkowe i burzliwe frazy orkiestrowe w uwerturze, która buduje napięcie i zapowiada nadchodzącą tragedię.

W pierwszym akcie Normanno, kapitan straży zamku Ashtonów, wraz z myśliwymi poszukuje intruza na terenie posiadłości. Pojawiają się podejrzenia, że to Edgardo, przedstawiciel wrogiego rodu Ravenswoodów. Henryk Ashton, pełen gniewu i niepokoju, wyraża swoje obawy w dramatycznej arii „Cruda, funesta smania”, ujawniając swoje polityczne ambicje związane z przyszłością rodu wraz z planem dotyczącym małżeństwa siostry z Arturem Bucklawem.

W kolejnej scenie Łucja pojawia się w ruinach zamku Ravenswood, gdzie w arii „Regnava nel silenzio” opowiada o mrocznej legendzie związanej z tym miejscem. Po chwili refleksji przechodzi do ekstatycznej cabaletty „Quando rapito in estasi”, w której wyraża swoje uczucia do Edgardo. Ich spotkanie prowadzi do wzruszającego duetu „Verranno a te

sull'aure", pełnego obietnic i namiętności, jednak podświadomie wyczuwają oni nadciągające niebezpieczeństwo.

W drugim akcie presja rodziny zmusza Łucję do podpisania aktu małżeństwa z Arturem. W arii "*Soffriva nel pianto*" bohaterka wyraża swoje cierpienie i rozpacz, a w pełnym napięcia duecie "*Se tradirmi tu potrai*" Henryk nieustępliwie nalega na siostrę, by poświęciła swoje uczucia dla dobra rodu. Kulminacją jest niespodziewane pojawienie się Edgara podczas ceremonii, co prowadzi do dramatycznego sekstetu "*Chi mi frena in tal momento*", w którym każde z postaci wyraża swoje wewnętrzne rozdarcie – miłość, zazdrość, strach i gniew. Konfrontacja Henryka z Edgarem w duecie "*Un'avversa fortuna*" staje się pełnym napięcia momentem, po którym Edgar, przeklinając ukochaną, opuszcza zamek.

Trzeci akt rozpoczyna się tragiczną sceną, w której Łucja, po zamordowaniu małżonka, pogrąża się w obłędzie. Jej słynna aria "*Il dolce suono*", przechodząca w cabalettę "*Spargi d'amaro pianto*", przedstawia stan psychicznego załamania, podkreślony subtelną partią fletu, który symbolizuje jej stopniowe odchodzenie od rzeczywistości. W tym czasie mieszkańcy zamku celebrują wydarzenia w chórze "*D'immenso giubilo*", nieświadomi tragedii, która rozgrywa się za murami.

Finał opery rozgrywa się na grobach Ravenswoodów, gdzie Edgardo, pogrążony w melancholii, śpiewa przejmującą arię „...Tu che a Dio spiegasti l'ali...”. Przekonany o beznadziejności swojej sytuacji i nie mogąc żyć bez ukochanej, decyduje się na samobójstwo, co zamyka operę w tonie głębokiej tragedii.

1.2 Shi Guangnan i opera *Żałoba (Shangshi)*

1.2.1. Życie i twórczość

Shi Guangnan to wybitny kompozytor, którego twórczość, silnie osadzona w realiach epoki rewolucji kulturalnej, stanowi istotny element chińskiego dziedzictwa muzycznego. Był najbardziej znany ze swoich patriotycznych i nacjonalistycznych pieśni, łączących tradycyjne chińskie melodie z zachodnim akompaniamentem, co nadało jego utworom uniwersalny, a zarazem narodowy charakter. Urodzony w sierpniu 1940 roku jako syn rewolucjonisty Shi Fulianga, od najmłodszych lat przejawiał wybitny talent muzyczny. Już w wieku czterech lat wykazywał nieprzeciętną wrażliwość na dźwięki, a mając zaledwie pięć lat, rozpoczął edukację i szybko nauczył się układać rymowanki.

W wieku 15 lat został uczniem jednego z pekińskich liceów, gdzie powierzono mu redakcję czasopisma Piosenka *Yuan Mingyuan* (圆明园歌声). Jego kompozycje zdobyły popularność wśród młodzieży, a pieśń „Leniwa Tonya” przyniosła mu pierwsze poważne wyróżnienie podczas Młodzieżowego Konkursu Wokalnego w Pekinie. Jeszcze w czasach szkolnych skomponował ponad 300 pieśni, co stanowiło zapowiedź jego przyszłej, niezwykle płodnej kariery. W 1959 roku rozpoczął studia w Centralnym Konserwatorium Muzycznym w Pekinie, które kontynuował w Konserwatorium Muzycznym w Tianjin. Tam, z doskonałymi wynikami, zdobywał wiedzę i intensywnie zgłębiał tradycyjną muzykę operową i ludową. W 1964 roku ukończył studia kompozytorskie, a następnie został przydzielony do Teatru Tańca w Tianjin, gdzie rozwijał swój styl, łącząc elementy tradycyjne z nowoczesnymi formami muzycznymi. Do jego najbardziej znanych dzieł z okresu studenckiego należą *pieśń Five Good Red Flowers* (五好红花寄回家) oraz utwór na skrzypce *By the Ruili River* (瑞丽河边).

Przełomowym momentem w jego karierze był rok 1972, kiedy skomponował pieśń *Drumming Tambourine and Singing Songs* (打起手鼓唱起歌), pełną idealistycznych barw i patriotycznego entuzjazmu. Rok później został przeniesiony do Centralnej Orkiestry, gdzie przez kolejne dziesięć lat stworzył liczne utwory, takie jak: *In Hope Field* (在希望的田野上), *Toast Song* (祝酒歌), *If You Must Know Me* (假如你要认识我), *Turfan's Grape Was Ripe* (吐鲁番的葡萄熟了), *Premier Zhou, Where You Were At* (周总理, 您在哪里), *Under Moonlight Wind at the End Bamboo* (月光下的凤尾竹) i *Pure White Feather Send Affection*

(洁白的羽毛寄深情) oraz hymn igrzysk azjatyckich *Has Lifted Up High the Asian Games Torch* (高举起亚运会的火炬). Jego dorobek obejmuje również dzieła operowe, m.in. *Żaloba* (*Shangshi*, 伤逝) na podstawie opowiadania Lu Xun *Mourning lub Grieve for the Dead*, skomponowaną w 1981 roku na 100. rocznicę urodzin Lu Xun, oraz *Qu Yuan* (屈原) i dzieła baletowe jak głęboko osadzony w tradycyjnych chińskich motywach *Hundred Snake Biographies* (百蛇传).

Jego twórczość, skoncentrowana wokół okresu reform i otwarcia Chin, odzwierciedla zarówno współczesne doświadczenia, jak i głębokie zakorzenienie w chińskiej kulturze. Shi Guangnan nieustannie eksplorował nowe połączenia tradycyjnych elementów muzycznych z zachodnimi technikami kompozytorskimi, starając się uwspółcześnić swoje dzieła i uczynić je bardziej uniwersalnymi.

Charakterystyczną cechą jego twórczości jest liryczność, przejawiająca się w spójnych i dynamicznych liniach melodycznych, pełnych subtelnych zmian intensywności. Melodia jego utworów jest nie tylko estetycznym wyrazem, ale także nośnikiem głębokich emocji, odzwierciedlających rzeczywistość i życie codzienne społeczeństwa. Dzieła Shi Guangnana, podobnie jak twórczość Donizettiego, doskonale wpisują się w ducha swoich czasów, oddając głos pokolenia i aspiracje narodu.

Istotnym aspektem jego kompozycji jest integracja rytmu i rymu, które wzmacniają artystyczny przekaz dzieła. Dynamika i struktura rytmiczna jego utworów nadają im unikalny charakter, kreując atmosferę zarówno energii, jak i spokoju. Szczególnie widoczna jest w nich umiejętność łączenia narodowych elementów muzycznych z zachodnimi metodami kompozycji, w tym *bel canto* czy formą opery zachodniej.

Shi Guangnan cieszył się ogromnym autorytetem w środowisku muzycznym, co zaowocowało jego wyborem na stanowisko wiceprzewodniczącego Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków oraz Ogólnochińskiej Federacji Młodzieży. Jego dorobek artystyczny obejmuje ponad sto utworów, które trwale wpisały się w historię muzyki chińskiej. Kompozytor zmarł 2 maja 1990 roku w Pekinie, pozostawiając po sobie bogate dziedzictwo, które nadal inspirowało kolejne pokolenia.

1.2.2. Okoliczności powstania i charakterystyka opery *Żałoba (Shangshi)*

Opera *Żałoba (Shangshi)*, stworzona w latach 80. XX wieku, powstała z myślą o upamiętnieniu setnej rocznicy urodzin Lu Xun. Inspirowana opowiadaniem tego wybitnego pisarza, zatytułowanym "Mourning" lub "Grieve for the Dead", stanowiła przełom w tradycyjnej operze lirycznej Chin. Premiera dzieła odbyła się w Pekińskim Teatrze Ludowym w 1981 roku. Opera ta, będąc pionierskim przedsięwzięciem w historii chińskiej sceny muzycznej, nie miała wcześniejszych odpowiedników. Shi Guangnan, znany z innowacyjnego podejścia do łączenia elementów muzyki zachodniej i chińskiej, stworzył unikalne dzieło o bogatej palecie wyrazowej.

Premierowa obsada opery obejmowała znakomitych wykonawców, takich jak Yin Xiumei, Cheng Zhi, Guan Mucun i Liu Yue. *Żałoba* ukazywała artystyczną wizję Lu Xun, koncentrując się na przedstawieniu młodego pokolenia jako jednostek adaptujących się do nowej epoki, a zarazem wyrażających tęsknotę za postępem i kreatywnością tamtego okresu. Była to pierwsza chińska liryczna opera psychologiczna, stanowiąca kamień milowy w rozwoju rodzimej sceny operowej.

W dziele dostrzegalne jest zręczne połączenie różnorodnych wpływów muzycznych. Kompozycja integruje elementy zachodniej muzyki symfonicznej z tradycyjnymi chińskimi motywami narodowymi, tworzy wielowymiarowy pejzaż dźwiękowy. Opera wykorzystuje klasyczne formy muzyczne, takie jak arie, recytatywy, duety oraz partie chóralne, które pełnią funkcję nie tylko narracyjną, ale przede wszystkim liryczną, uwydatniając emocjonalne i psychologiczne niuanse bohaterów.

Dodatkowym atutem opery jest wplecenie elementów chińskich pieśni ludowych, co wzbogaca kontekst kulturowy dzieła, nadając mu autentyczność i głębię. Tematyka utworu odzwierciedla napięcie między młodymi talentami a tradycyjnymi normami społecznymi, ukazując realistyczne zmagania ówczesnej literackiej rzeczywistości Chin. Innowacyjność opery przejawia się także w nowatorskim podejściu do inscenizacji scenicznej – wykorzystanie światła, rekwizytów oraz charakteryzacji postaci w sposób wyraźnie inspirowany estetyką zachodnią.

Muzyka opery obfituje w różnorodne gatunki i formy muzyczne, co pozwala na subtelne oddanie wewnętrznych konfliktów bohaterów oraz emocjonalnej gęstości narracji. Połączenie liryzmu z dramatycznym konfliktem stanowiło odważną innowację na tamte czasy, wprowadzając nowe elementy do chińskiej opery.

Integracja elementów zachodnich wzbogaciła chińską operę o nowe wymiary ekspresji artystycznej. Zastosowanie szerokiej gamy instrumentów oraz różnorodnych form muzycznych przyczyniło się do nadania dziełu symfonicznej wielowymiarowości. Shi Guangnan, inspirowany techniką retrospekcji znaną z twórczości Lu Xun, zręcznie wplótł w strukturę opery elementy narracyjne, budując wzruszającą historię miłosną osadzoną w realiach przemian społecznych i kulturowych Chin.

1.2.3. Adaptacja literacka w operze *Żaloba* – między tradycją a nowoczesnością

Opera *Żaloba* oparta jest na powieści Lu Xun, wybitnego chińskiego literaturoznawcy, myśliciela, rewolucjonisty oraz pedagoga. Lu Xun był kluczową postacią Ruchu Nowej Kultury i jednym z najwybitniejszych chińskich intelektualistów XX wieku. Jego dorobek obejmuje twórczość literacką, krytykę literacką, badania ideologiczne, literackie badania historyczne, tłumaczenia oraz wprowadzanie teorii sztuki i nauk podstawowych. Miał on ogromny wpływ na kształtowanie nowoczesnej kultury i społeczeństwa Chin, a jego dzieła oddziaływały również na scenę międzynarodową, szczególnie w Korei i Japonii, gdzie był określany mianem "pisarza zajmującego największe terytorium na kulturalnej mapie Azji Wschodniej w XX wieku".

Scenariusz opery, autorstwa Wanga Quana i Hana Weia, koncentruje się na esencji powieści, jednak sprytnie wykorzystuje cztery pory roku – wiosnę, lato, jesień i zimę – jako strukturalne ramy dzieła, nadając mu nową formę odmienną od pierwowzoru. Powieść *Żaloba* jest bogata w poetycki język i celowe powtórzenia fraz, które podkreślają strukturę utworu oraz wzmacniają jego liryczną atmosferę. Tekst opery zachowuje ten rytm, jednocześnie dostosowując go do formy wokalne, przez co język zyskuje melodyjność i głębię.

Narracja powieści koncentruje się na subiektywnej perspektywie głównego bohatera, Juan Sheng, którego wspomnienia i przemyślenia filtrują wydarzenia i postacie, w tym Zi Jun. Scenariusz operowy zrywa z tą konwencją, nadając Zi Jun niezależną tożsamość, co przyczynia

się do wzbogacenia dramaturgii dzieła i jego odbioru z różnych perspektyw. Taki zabieg zwiększa dramatyzm opery oraz głębię relacji między bohaterami.

Dokonano istotnych zmian, eliminując drugoplanowe postacie i skupiając się na dwóch głównych bohaterach – Zi Jun i Juan Sheng. Ich partie powierzono wysokim głosom, przy dodatkowym wykorzystaniu barytonu i mezzosopranu jako narratorów. Zabieg ten służy wzbogaceniu barwy dźwięku oraz zwiększeniu dramatyzmu, który wspomagany jest chórem, wprowadzającym kontrast wobec intymnych duetów bohaterów.

Opera, unikając klasycznego podziału na akty i odsłony, przyjmuje strukturę opartą na cykliczności pór roku: wiosny, lata, jesieni i zimy, a następnie powrotu do wiosny.

Wiosna, tradycyjnie kojarzona z nadzieją i odrodzeniem, rozpoczyna się słowami "Ciężkie wspomnienia napływają do mego serca", wypowiedzianymi barytonowym głosem. Melancholijny ton tworzy kontrast z oczekiwanym optymizmem tego sezonu, prowadząc do dramatycznego finału, który zamykają słowa "Zi Jun nigdy nie wróci".

Lato, pełne entuzjazmu i pasji, ukazuje spotkanie Juan Sheng i Zi Jun w Guild Hall. Zi Jun wyraża swoje niepokoje związane z przyszłością, podczas gdy Juan Sheng propaguje swoje idee. W emocjonalnym wyznaniu Zi Jun śpiewa "Jestem sobą", a Juan Sheng w odpowiedzi deklaruje miłość, rozpoczynając krótki okres ich wspólnego szczęścia.

Jesień, będąca porą refleksji i zmian, przedstawia kontrast pomiędzy radością a smutkiem. Początkowa sielanka bohaterów zostaje przerwana wiadomością o zwolnieniu Juan Sheng. Aria "Feng Xiaose" ukazuje zmieszanie i niedowierzanie Zi Jun wobec pojawiających się trudności, natomiast Juan Sheng wyraża tęsknotę za minionym szczęściem w arii "Jinse de Qiuguang". Akt kończy się kwartetem i chórem, zwiastującym kryzys w ich relacji.

Zima, pora rozpacz i zwątpienia, ukazuje Juan Sheng przytłoczonego przeciwnościami losu. W scenie kulminacyjnej wykrzykuje on "Już cię nie kocham", po czym Zi Jun, oszołomiona i złamana, śpiewa swoją łabędzią pieśń "Buxing de Rensheng". Słowa "Cixiang Wo Xintou de Yiba Lijian" stanowią ostatnie wyznanie Juan Sheng, pełne żalu i poczucia straty.

Ostatnia wiosna stanowi refleksję nad minionym czasem. Juan Sheng, stojąc przed bramą, zdaje sobie sprawę z cykliczności życia i konieczności ruszenia naprzód. Opera kończy się chórem "Gucheng Momo Pan Chun lai", który podkreśla melancholijny nastrój zakończenia.¹⁰

Opera *Żaloba* stanowi istotny wkład w chińską operę narodową, będąc jednocześnie odważnym eksperymentem w adaptacji literatury na potrzeby sceniczne. To dzieło umiejętnie łączy elementy liryczne i dramatyczne, jednocześnie eksplorując psychologiczne aspekty ludzkiej natury w nowatorski sposób. Podkreśla uniwersalność tematów miłości, straty i egzystencjalnych rozterek, czyniąc je bliskimi i zrozumiałymi dla każdego widza.

Opera z powodzeniem wydobywa i pogłębia ukryte konflikty dramatyczne obecne w oryginalnym dziele literackim, co nadaje jej wyjątkową intensywność emocjonalną i dramaturgiczną. Twórcy w pełni wykorzystują potencjał sceniczny, eksponując wątki, takie jak bezrobocie Juan Sheng, jego egzystencjalne rozterki związane z poszukiwaniem sensu życia czy bolesna konieczność rozstania się ze swoim ukochanym psem Su. Te elementy wzbogacają operę o głębię psychologiczną, budując silne emocjonalne napięcie i angażując widza na wielu poziomach.

Żaloba to nie tylko udana próba adaptacji literatury na potrzeby opery narodowej, lecz także ważny krok w kierunku rozwoju chińskiej opery lirycznej o wyraźnym zabarwieniu psychologicznym. Dzieło wnosi nową jakość na scenę operową, stając się obiecującym punktem wyjścia do dalszych eksperymentów artystycznych, które harmonijnie łączą tradycję z nowoczesnym podejściem do dramaturgii i emocjonalnego przekazu.

¹⁰ Lu Xun, *Shangshi (Żaloba)*, People's Literature Publishing House, 2012

2. Charakterystyka Edgardo i Juan Sheng na podstawie analizy fabuły

2.1. Portrety bohaterów

2.1.1. Charakterystyka Edgardo

Edgardo z opery *Lucja z Lammermooru* to postać o niezwykle złożonym charakterze, łącząca w sobie paradoks odwagi i słabości. Jako melancholijny arystokrata reprezentuje pewne archetypiczne elementy opery romantycznej, a jego dramatyczna historia doskonale wpisuje się w kanon dzieł *bel canto*. Choć rola Edgardo, wykonywana przez tenora, nie dominuje w operze tak, jak partia sopranowa Łucji, jego obecność w kluczowych momentach konfliktu nadaje mu istotne znaczenie dla narracji i dramaturgii utworu. Krótkie, ale intensywne sceny z jego udziałem pobudzają wyobraźnię publiczności i pozwalają na głębsze zrozumienie jego wewnętrznych zmagających.

Postać Edgardo odróżnia się od tradycyjnych operowych protagonistów, dla których podział na dobro i zło jest zazwyczaj jednoznaczny. Jego wewnętrzne konflikty są bogate, wielowymiarowe, a niekiedy wręcz sprzeczne. Jako potomek upadłego szlacheńcy, Edgardo wykazuje dumę i odwagę typową dla swojego rodu. Przykładem jego determinacji jest chęć uratowania Łucji oraz dramatyczny powrót do zamku w celu zakłócenia jej ślubu. Te działania świadczą o jego silnym charakterze, ale również o impulsywności i emocjonalnej porywczoci. Jednocześnie posiada zdolność do głębokiej miłości i poświęcenia, co uwidacznia się w jego decyzji o zaniechaniu zemsty za śmierć ojca w imię uczucia do Łucji.

Miłość Edgardo do Łucji jest zarazem piękna i tragiczna. Jego szlachetność i lojalność wobec ukochanej stają się źródłem zarówno jego największej siły, jak i słabości. Po odkryciu, że Łucja poślubiła innego mężczyznę, reaguje gwałtownie, oskarżając ją o zdradę i odrzucając wszelkie wyjaśnienia. W tym momencie jego uczucia przeradzają się w gniew i pogardę, co ujawnia jego moralne rozdarcie oraz niezdolność do pogodzenia się z rzeczywistością. Publiczne upokorzenie Łucji w scenie ślubu, wynikające z jego wzburzenia, staje się jednym z katalizatorów jej tragicznego losu.

Edgardo to człowiek odważny, zarówno w miłości, jak i w nienawiści. Jego poczucie honoru i odpowiedzialności kontrastuje z emocjonalną impulsywnością i skłonnością do

lekkomyślnych działań. W obliczu straty Łucji miłość przeradza się w destrukcyjną nienawiść, a brak komunikacji między bohaterami prowadzi do pogłębienia nieporozumień. Jego duma nie pozwala mu na poszukiwanie prawdy ani na konfrontację z rzeczywistością, co ostatecznie prowadzi do tragedii.

Nie można jednak zapominać o bezinteresownym aspekcie jego miłości – pomimo konfliktu między rodami, Edgardo pragnął pojednania z Henrykiem dla dobra Łucji. To świadczy o szlachetności jego uczuć i gotowości do poświęcenia własnych ambicji w imię miłości. Jednak, gdy poczucie zdrady bierze górę, Edgardo nie jest w stanie wybaczyć, co staje się przyczyną jego zguby.

Jego dramatyczny upadek, zakończony samobójstwem po śmierci Łucji, podkreśla tragizm tej postaci. Nie potrafiąc pogodzić się z utratą ukochanej, w desperacji oddaje swoje życie, co stanowi ostateczny akt jego miłości i poświęcenia. Jego los ukazuje nie tylko skomplikowaną naturę miłości, ale również konsekwencje braku porozumienia i niemożności pogodzenia się z przeznaczeniem.

Postać Edgardo, pełna sprzeczności i emocjonalnych burz, jest jednym z najbardziej przejmujących bohaterów opery Donizettiego. Jego historia, choć zakorzeniona w romantycznym ideale miłości, pozostaje przestrożą przed niszczycielską siłą emocji i brakiem komunikacji w relacjach międzyludzkich.

2.1.2 Charakterystyka Juana Shenga

Juan Sheng jest postacią wrażliwą i pełną wewnętrznych sprzeczności. Jego relacja z Zi Jun opiera się głównie na jednostronnym przekazie myśli – to on mówi, a Zi Jun jedynie słucha. Zamiast wzajemnej wymiany myśli, ich rozmowy przybierają formę indoktrynacji, w której Juan Sheng stara się zaszcześcić w Zi Jun idee dotyczące wolności kobiet w wyborze małżeństwa i niezależności. Jego marzeniem jest, aby Zi Jun podążała za wzorem Nali, stając się symbolem nowoczesnej kobiety. Kiedy Zi Jun odważnie oświadcza: „Jestem sobą i nikt nie ma prawa mi przeszkadzać”, Juan Sheng odczuwa zachwyt i inspirację. Jej ideologiczne przebudzenie, otwartość na nowe idee oraz nieustraszonosc w obliczu feudalnych tradycji uosabiają wartości, które on sam chciałby realizować, lecz brakuje mu do tego odwagi. Postawa Zi Jun stanowi dla niego rodzaj rekompensaty za własne tchórzostwo.

Chociaż Juan Sheng otwarcie wyraża swoje uczucia, należy zauważyć, że to właśnie determinacja Zi Jun w walce z feudalizmem motywuje go do wyznania miłości. Jednak, poza tym intelektualnym porozumieniem brakuje między nimi głębszych więzi emocjonalnych. Juan Sheng mylnie utożsamia chwilową satysfakcję psychologiczną z prawdziwą miłością. Jako młody człowiek nowej ery dąży do wolnej miłości, lecz jego pojmowanie tego uczucia jest powierzchowne, a jego zaangażowanie w życie rodzinne pozostaje niedojrzałe. Traktuje swoją przyjaźń z Zi Jun jako miłość, a wspólne życie jako obowiązek, który obciąża ich relację. Gdy Zi Jun przestaje nadążać za jego ideologicznymi ambicjami, ich związek traci duchową bliskość, pozostawiając jedynie poczucie odpowiedzialności, które staje się źródłem jego samotności. W tych okolicznościach tragedia staje się nieunikniona.

Po trzech tygodniach wspólnego życia Juan Sheng zaczyna mieć wątpliwości co do przyszłości. Małżeńskie życie nie spełnia jego oczekiwań, a on sam czuje się zmęczony i przytłoczony. Ostatecznie postanawia uciec, poszukując własnej drogi, choć sam nie jest pewien, dokąd ona prowadzi. Jego decyzja o rozstaniu nie uwzględnia przyszłości Zi Jun – myśli jedynie o sobie. Podczas samotnych rozważań w bibliotece dostrzega różne postacie – rybaków, żołnierzy, arystokratów i profesorów – ale Zi Jun nie ma wśród nich. To wskazuje na jego emocjonalne oddalenie od niej i koncentrację na własnym wnętrzu.

Juan Sheng, mimo wyrzutów sumienia i bólu, nie wykazuje realnych przejawów żalu. Jego tęsknota za Zi Jun wydaje się wynikać bardziej z potrzeby własnego usprawiedliwienia niż z prawdziwej skruchy. Jego refleksje o duchach i piekle, w których wyobraża sobie błaganie Zi Jun o przebaczenie, ukazują jego wewnętrzny konflikt – chce odpokutować, ale nie potrafi wziąć odpowiedzialności za swoje czyny.

Opowiadając swoją historię, Juan Sheng stara się przedstawić ją w sposób obiektywny, lecz w rzeczywistości dąży do usprawiedliwienia swoich decyzji, przenosząc winę na społeczne uwarunkowania epoki. Pragnie nowych idei, ale boi się starego porządku. Tęskni za miłością, ale unika odpowiedzialności. Przyznaje się do błędów, lecz stale się usprawiedliwia, obawiając się osądów innych. To wszystko świadczy o jego samolubnej i tchórzliwej naturze, która w połączeniu z presją społeczną prowadzi do nieuchronnej tragedii.¹¹

¹¹ Lu Xun, *Shangshi (Żaloba)*, People's Literature Publishing House, 2012

2.2. Porównanie Edgarda i Juana Shenga

Postaci Edgarda oraz Juana Shenga, pomimo osadzenia w odmiennych realiach kulturowych i czasowych, wykazują zaskakująco wiele cech wspólnych. Obaj reprezentują archetyp mężczyzny przekonanego o swojej wyjątkowości, dążącego do realizacji własnych ideałów, często kosztem relacji z otoczeniem. Ich losy, naznaczone impulsywnością i nieustępliwością, prowadzą ich do tragicznych konsekwencji, które mogłyby zostać zażegnane, gdyby wykazali się większą dojrzałością emocjonalną i zdolnością do kompromisu.

Zarówno Edgardo, wywodzący się z arystokratycznego rodu, jak i Juan Sheng, będący przedstawicielem intelektualistów, wyróżniają się wyniosłością oraz silnym poczuciem wyższości nad innymi. Przekonani o swojej nieomyślności, okazują brak cierpliwości i zrozumienia wobec otoczenia. Ich nadmierna pewność siebie sprawia, że z trudem akceptują krytykę i odmiennosc poglądów, co nierzadko prowadzi do bolesnych rozczarowań. Obaj bohaterowie cechują się impulsywnością, przez co podejmują pochopne decyzje, nieprzemyślane reakcje i niekiedy wyrządzają krzywdę bliskim. Edgardo, kierowany gniewem i zazdrością, błędnie interpretuje sytuację Łucji, nie dopuszczając do siebie myśli, że może być ofiarą manipulacji. Gdyby wykazał więcej rozwagi i otwartości na dialog, tragiczny finał mógłby zostać uniknięty. Z kolei Juan Sheng, kierowany pragnieniem bycia z Zi Jun, nie zastanawia się nad konsekwencjami swoich wyborów. Jego nieprzemyślane decyzje prowadzą do sytuacji, w której ukochana staje się ofiarą jego niezdecydowania i braku odpowiedzialności.

Mimo wspomnianych podobieństw, istotną różnicą między Edgarem a Juanem Shengiem jest ich podejście do wyzwań, jakie niesie życie. Edgardo, pomimo gniewu i poczucia zdrady, nie ucieka od swoich emocji i wybiera miłość ponad rodową waśń. Jego uczucie do Łucji okazuje się silniejsze niż duma czy rodzinne zatargi, co dowodzi jego niezłomności i zdolności do poświęceń. W przeciwieństwie do niego, Juan Sheng, zamiast stawić czoła problemom, ucieka od odpowiedzialności i trudnych decyzji. Nie potrafi zapewnić Zi Jun poczucia bezpieczeństwa ani przyszłości, a gdy pojawiają się trudności, szuka wymówek, obwiniając za swoje niepowodzenia społeczeństwo i otaczające go realia. Jego zachowanie ujawnia próżne dążenie do osobistego komfortu kosztem innych, co różni go od Edgardo, dla którego miłość stanowi największą wartość.

Analizując losy obu postaci, można dostrzec, że ich osobowości są zarówno ich siłą, jak i przekleństwem. Niezdolność do kompromisu, skłonność do impulsywnych reakcji i przekonanie o własnej nieomyślności prowadzą ich do tragicznych konsekwencji, których można byłoby uniknąć, gdyby nauczyli się pokory i refleksji nad swoimi działaniami. Edgardo, choć kierowany miłością, pada ofiarą własnych emocji, natomiast Juan Sheng, nie potrafiąc sprostać rzeczywistości, zawodzi tych, którzy mu zaufali. Ostatecznie, ich historie stanowią przestrogę przed destrukcyjną siłą nadmiernej pewności siebie i braku zdolności do akceptacji życiowych realiów.

3. Analiza tekstualna, muzyczna i wykonawcza wybranych fragmentów wokalnych z opery *Lucja z Lammermooru*

3.1 Duet Lucia- Edgardo „... Lucia perdona...Sulla tomba...”

Libretto:

EDGARDO

Lucia, perdona
se ad ora inusitata
io vederti chiedo: ragion possente
a ciò mi trasse. Pria che in ciel biancheggi
l'alba novella, dalle patrie sponde
lungi sarò.

LUCIA

Che dici!...

EDGARDO

Pe'franchi lidi amici
sciolgo le vele: ivi trattar m'è dato
le sorti della Scozia.

LUCIA

E me nel pianto
abbandoni così!

EDGARDO

Pria di lasciarti
Asthon mi vegga stenderò placato
a lui la destra, e la tua destra, pegno
fra noi di pace, chiederò.

LUCIA

Che ascolto!
Ah! no rimanga nel silenzio avvolto,
per or l'arcano affetto.

EDGARDO

Intendo! Di mia stirpe
il reo persecutor de'mali miei

EDGARDO

Lucia, wybacz mi
jeśli w nietypowym czasie
Poprosiłem o spotkanie z tobą: potężny
powód

To właśnie mnie przyciągnęło. Zanim na
niebie zrobi się białe nowe światło, z brzegów
ojczyzny

Będę daleko.

LUCIA

Co mówisz?

EDGARDO

Dla wolnych przyjaznych brzegów
Wypływam: tam mam okazję negocjować
los Szkocji.

LUCIA

A ja we łzach
poddajesz się w ten sposób!

EDGARDO

Zanim cię opuszczę
Asthon zobacz mnie położyć się uspokojony
Jemu prawą rękę, a prawą rękę swoją jako
zadatek Będę prosić o pokój między nami.

LUCIA

Cóż za przyjemność słuchania!
Ach! nie pozostawaj w milczeniu,
na razie tajemnicze uczucie.

EDGARDO

ancor pago non è! Mi tolse il padre,
il mio retaggio avito, né basta?
Che brama ancor? quel cor feroce e rio?
La mia perdita intera, il sangue mio?
Egli m'odia.

LUCIA

Ah! no...

EDGARDO

M'abborre!

LUCIA

Calma, oh ciel! quell'ira estrema.

EDGARDO

Fiamma ardente in sen mi scorre!

M'odi.

LUCIA

Edgardo!

EDGARDO

M'odi, e trema.

Sulla tomba che rinserra.

il tradito genitore,

al tuo sangue eterna guerra,

io giurai nel mio furore.

ma ti vidi e in cor mi nacque,

altro affetto, e l'ira tacque,

pur quel voto non è infranto.

io potrei compirlo ancor!

LUCIA

Deh! ti placa deh! ti frena

può tradirne un solo accento!

Non ti basta la mia pena?

Vuoi ch'io mora di spavento?

Ceda, ceda ogn'altro affetto;

solo amor t'infihammi il petto

Ah! il più nobile, il più santo

Dogni voto è un puro amor!

LUCIA

Mam zamiar! Z mojego rodu
niegodziwy prześladowca mojego zła
Jeszcze mi nie wypłacono! Zabrał mi ojca,
Czy moje dziedzictwo przodków nie
wystarczy?

Czego jeszcze pragnie to dzikie i okrutne
serce?

Cała moja strata, moja krew?

On mnie nienawidzi.

LUCIA

Ach! NIE...

EDGARDO

Brzydę się tym!

LUCIA

Uspokój się, o niebioso! ta skrajna złość.

EDGARDO

W mojej piersi płonie płomień!

Nienawidzisz mnie.

LUCIA

Edgardo!

EDGARDO

Nienawidzisz mnie i drżysz.

O grobie, który przechowuje.

zdradzony rodzic,

wieczna wojna na twoją krew,

Zakląłem w swej wściekłości.

ale zobaczyłam cię i narodziło się to w
moim sercu, inne uczucie, a gniew uciął,

Nawet ta przysięga nie została złamana.

Mogłabym to zrobić jeszcze raz!

LUCIA

Oh! Uspokaja, o! to cię powstrzymuje

tylko jeden akcent może to zdradzić!

Czy mój ból nie jest dla Ciebie
wystarczający?

Chcesz, żebym umarł ze strachu?

Ustąp, ustąp każdemu innemu uczuciu;

solo amor t'infiarmi il petto.
Cedi cedi a me, Cedi cedi all'amor

EDGARDO

pur quel voto non è infranto.
io potrei compirlo ancor!

EDGARDO

Qui, di sposa eterna fede
qui mi giura, al cielo innante.
Dio ci ascolta, dio ci vede...
tempio, ed ara è un core amante;
al tuo fato unisco il mio:
son tuo sposo.

LUCIA

E tua son io. ah sol tanto il nostro
Foco spegnerà di morte il gel.
A'miei voti amore invoco.

EDGARDO

Ah sol tanto il nostro
Foco spegnerà di morte il gel.
A'miei voti invoco il ciel.

EDGARDO

Separarci omai conviene.

LUCIA

Oh parola a me funesta!
Il mio cor con te ne viene.

EDGARDO

Il mio cor con te qui resta.

LUCIA

Ah! Edgardo! Ah talor del tuo pensiero
venga un foglio messaggiero,
e la vita fuggitiva
di speranza nudrirò.

EDGARDO

Io di te memoria viva
sempre, o cara, serberò.

LUCIA E EDGARDO

Verranno a te sull'aure

tylko miłość rozpala twoją pierś
Ach! najszlachetniejszy, najświętszy
Každy głos to czysta miłość!

LUCIA

Tylko miłość rozpala twoją pierś. Poddaj
się, poddaj się mi, Poddaj się, poddaj się miłości

EDGARDO

Nawet ta przysięga nie została złamana.
Mogłabym to zrobić jeszcze raz!

EDGARDO

Tutaj, o wiecznej wierze oblubienicy
tutaj przysięga mi, niebiosom.
Bóg nas słyszy, Bóg nas widzi...
świątynią i ołtarzem jest kochające serce;
Łączę swój los z Twoim:
Jestem twoim mężem.

LUCIA

A ja jestem twój. Ach, tylko tyle, że nasz.
Foco zgasi żel śmiercią.
W moich ślubach przywołuję miłość.

EDGARDO

Ach, tak bardzo nasze
Foco zgasi żel śmiercią.
Wzywam niebo do złożenia moich ślubów.

EDGARDO

Teraz wygodnie jest nam się rozdzielić.

LUCIA

O, słowo, które jest dla mnie zgubne!
Moje serce jest z Tobą.

EDGARDO

Moje serce jest tu, z tobą.

LUCIA

Ach! Edgardo! Ach, czasami twoje myśli
niech przyjdzie list pośłańca,
i życie uciekiniera
Będę pielęgnować nadzieję.

EDGARDO

i miei sospiri ardenti,
 udrai nel mar che mormora
 l'eco de' miei lamenti...
 Pensando ch'io di gemiti
 mi pasco, e di dolor.
 Spargi una mara lagrima
 su questo pegno allor.
 Il tuo scritto sempre viva
 La memoria in me terrà.
 Verranno a te sull'aure...

EDGARDO

Io parto...

LUCIA

Addio...

EDGARDO

Rammentati!

Ne stringe il cielo!

LUCIA E EDGARDO

Addio!

Mam żywe wspomnienie o tobie
 Zawsze, moja droga, będę to zachowywać.

LUCIA E EDGARDO

Przyjdą do Ciebie na aure
 moje palące westchnienia,
 usłyszysz w morzu szemranie
 echo moich żalów...

Myszę, że jęczę
 Żywię się bólem i cierpieniem.

Wylej gorzką łzę
 w związku z tą przysięgą.

Twoje pisanie jest zawsze żywe
 Pamięć we mnie będzie trwać.
 Przyjdą do Ciebie na aure...

EDGARDO

Wychodzę...

LUCIA

Do widzenia...

EDGARDO

Pamiętać!

Niebo się zamyka!

LUCIA E EDGARDO

Addio!

35

SCENA E DUETTO-FINALE I. (rientra nel castello)

ALISA.

Egli s'avanza... La vici-na soglia io cauta veglierò.

RECITATIVO.

EDGARDO

F **ALLEGRO**

Przykład 1 G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Zanim rozbrzmia pierwsze frazy właściwego duetu, w którym skonfrontują się namiętności i rozterki Łucji i Edgardo, Donizetti wprowadza krótki, lecz bardzo istotny fragment – recytatyw secco Alisy, powiernicy głównej bohaterki (przykł. 1). Choć na pierwszy rzut oka mógłby wydawać się jedynie konwencjonalnym elementem operowej narracji, w istocie pełni kilka doniosłych funkcji. Po pierwsze, pełni rolę informacyjną, anonsując nadejście Edgardo. Po drugie, słowa *cauta veglierò* ("będę czuwać z ostrożnością") wprowadzają subtelny element suspense, sugerując potajemny, a być może i niebezpieczny charakter spotkania. Po trzecie, recytatyw ten zarysowuje rolę Alisy jako lojalnej strażniczki sekretu kochanków. W aspekcie muzycznym, recytatyw Alisy, utrzymany w konwencji secco, charakteryzuje się ascetycznym akompaniamentem basso continuo, deklamacyjną linią melodyczną i swobodą rytmiczną. W zaledwie kilku taktach Donizetti, posługując się oszczędnymi środkami, kreśli sytuację wyjściową i wprowadza element napięcia.



Przykład 2. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Właściwy duet rozpoczyna się od słów Edgardo (*Lucia, perdona...* – "Łucjo, wybacz..."), utrzymanych w charakterze recytatywu secco. Oszczędny akompaniament i deklamacyjna linia melodyczna skupiają uwagę na tekście (przykł. 2).



Przykład 3. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Słowo *perdona* ("wybacz"), otwierające duet, natychmiast wprowadza element niepokoju, a zapowiedź wyjazdu (*lungi sarò* – "daleko będę") zostaje podkreślona subtelnym wydłużeniem wartości rytmicznej. Reakcja Łucji (*Che dici?* – "Co mówisz?") – krótkie, pytające zawołanie – jest pierwszym sygnałem eskalacji napięcia, wyrażonym wyższym rejestrem i nieznacznym zwiększeniem dynamiki (przykł. 3).



Przykład 4. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

W kolejnej partii Edgardo (*Pe' franchi lidi amici...* – "Ku francuskim, przyjaznym brzegom...") Donizetti przechodzi do recytatywu accompagnato. Rozbudowany akompaniament, z krótkimi motywami w smyczkach, ilustruje powagę sytuacji. Odpowiedź Łucji (*E me nel pianto abbandoni così?* – "I mnie we łzach porzucasz tak?") stanowi punkt zwrotny. Melodia nabiera cech ariosa, stając się bardziej kantylenowa i ekspresyjna, z dłuższą, śpiewną frazą i wyższą tessiturą (przykł.4).

34

L. Che a -

E. vegga... lo stenderò placato a lui la destra, e la tua destra, pegno fra noi di pace, chie - de -

trem.
f
fp
p

L. (agitata) affrett.
scol - to l... Ah no... rimanga nel silenzio sepolto per or l'arcano affetto. (ironico) MOD.to

E. -ro. In ten -

Przykład 5. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Obietnica Edgardo (*Prì di lasciarti...chiederò*. – "Zanim cię opuszczę...poproszę."), mająca uspokoić Łucję, przynosi chwilowe złagodnienie, manifestujące się płynniejszą linią melodyczną i jaśniejszą harmonią. Jest to jednak preludium do gwałtownej erupcji emocji. Reakcja Łucji (*Che ascolto! Ah, no...* – "Co słyszę! Ach, nie...") na propozycję spotkania z Ashtonem jest pełna przerażenia. Donizetti stosuje tu szybkie zmiany dynamiki i urywane frazy wokalne (przykł. 5). Użycie słów *silenzio* ("cisza") i *arcano* ("tajemny") wzmacnia atmosferę zagrożenia.

ALLEGRO

E. do: Di mia stirpe il reo persecutor de' mali miei ancor pago non è: Mi tolse il

fp ALLEGRO
f

E. pa_dre, il mio retaggio avi - to... Nè basta? Che brama ancor quel cor fero_ce e

col canto

Przykład 6. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Kluczowym momentem jest wybuch gniewu Edgardo (*Intendo! Di mia stirpe... – Rozumiem! Mojego rodu...*). Zastosowanie tempa *allegro*, mocnych akordów, szerokich skoków interwałowych i ostrej artykulacji, tworzy obraz furii (przykł. 6). Deklamacyjny charakter melodii, z licznymi powtórzeniami dźwięków i akcentowanymi sylabami, podkreśla wagę wypowiedzianych słów, a zwłaszcza fraz *reo persecutor* ("nikczemny prześladowca"), *feroce e rio* ("dziki i podły") i *sangue mio* ("krew moja").

The image shows a musical score for a scene from *Lucia di Lammermoor*. It consists of two systems of music. The first system is for Lucia (LUCIA) and Edgardo (ED.), with piano accompaniment. The second system is for Lucia (L.) and Edgardo (ED.), also with piano accompaniment. The tempo is marked 'All.° vivace'. The score includes lyrics in Italian and Polish. The first system shows Lucia singing 'Ah, no...' and Edgardo responding with 'mi-o? E-gli m'o-dia... M'ab'. The second system shows Lucia singing 'Cal-ma, ho ciel, quell'i-ra e-stre-ma.' and Edgardo responding with 'bor-re... Fiamma ar.'.

Przykład 7. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Kontrapunktem dla wściekłości Edgardo są krótkie wtrącenia przerażonej Łucji (*Ah, no...., Edgardo!, Calma, oh ciel... – "Uspokój się, o nieba..."*) (przykł. 7).

Larghetto

ED. **39** Sul - la tomba che rin-ser-ra il tra-di - to ge-ni-

Larghetto

pp

LUCIA

(strido)

cresc. Ah! *dolce*

ED. -to-re al tuo sangue eter-na guerra io giu-rai nel mio fu - rore: ma ti

p

Przykład 8. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Po tym emocjonalnym wybuchu rozpoczyna się właściwa, pierwsza część duetu, oznaczona w partyturze jako *Larghetto* i rozpoczynająca się od słów *Sulla tomba che rinserra...* ("Na grobie, który kryje..."). Donizetti zmienia tempo i nastrój, wprowadzając atmosferę posępnej powagi. Linia melodyczna Edgardo jest deklamacyjna, ale nasycona emocjonalnie, z dominacją małych interwałów, powtórzeniami dźwięków, chromatyzmami i szerokim ambitusem. Słowa *Sulla tomba che rinserra il tradito genitore, al tuo sangue eterna guerra io giurai nel mio furore* („Na grobie, który kryje zdradzonego rodzica, twemu rodowi wieczną wojnę przysięgłem w swoim szale”) stanowią sedno tej części, przypominając o przysiędze zemsty. Donizetti wykorzystuje nieregularne wartości rytmiczne by podkreślić wzburzone emocje bohatera (przykł. 8).



Przykład 9. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Po solowym wstępie Edgardo następuje intensywny dialog z Łucją. Partia Łucji charakteryzuje się szerokimi skokami interwałowymi, płynnymi pasażami, ornamentyką i dramatycznymi akcentami. Partia Edgara ewoluje – początkowa furia ustępuje miejsca innym emocjom: najpierw wspomnieniu miłości (*Ma ti vidi...* - "Lecz ujrzałem cię..."), a następnie powrotowi do myśli o zemście (*Pur quel voto non è infranto...* – "Jednak ta przysięga nie jest złamana..."). Donizetti ukazuje zderzenie tych dwóch światów emocjonalnych poprzez kontrapunkt, imitację i momenty wspólnego śpiewu (przykł. 9).



Przykład 10 G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Melodyka następnej części duetu *Qui di sposa e terna fede...* (przykł. 10) charakteryzująca się głęboką lirycznością, jest niezwykle romantyczna, a jej struktura jest prosta i klarowna. Kompozycja jest utrzymana w tonacji B-dur w radosnym tempie *Allegro*. Ta część duetu wraz z ostatnią, są najbardziej rozpowszechnione pod względem wykonawczym i poddam je dogłębnej analizie wykonawczej.

Zgodnie ze strukturą utworu, można go podzielić na dwie części: część pierwsza (takty 121-143) obejmuje dwa okresy utrzymane w tempie allegro, zawierające cztery frazy. W pierwszej frazie (takty 124-128) trzy początkowe takty tworzą wstęp, w którym zastosowano triolową progresję małej sekundy, co symbolizuje powrót Edgardo do spokojnego stanu po załagodzeniu gniewu. W takcie 4 pojawia się partia solowa Edgardo, który śpiewa: *Qui di sposa e terna fede, qui mi giura al cielo inante...* (Tutaj, przysięgnij na wieczność przed niebem być moją narzeczoną). W trakcie tej arii Edgardo decyduje się posłuchać rady Łucji i odrzucić nienawiść na rzecz miłości. Para trzyma się za ręce i patrzy na siebie czule, wyrażając oczekiwanie na idealne zakończenie.

Takt 9 pełni funkcję łącznika, a akompaniament kontynuuje triolowy motyw z pierwszej frazy. Druga fraza (takty 130-134) stanowi powtórzenie poprzedniej, z identycznym rozwinięciem melodii w partii wokalne i analogicznym emocjonalnym wydźwiękiem. Edgardo wyraża nadzieję, że dzięki bożej opiece Łucja zgodzi się na propozycję małżeństwa, mówiąc: Bóg nas słyszy, Bóg nas widzi. Nagłacy akompaniament triolowy odzwierciedla pełne nadziei błagania Edgardo. Trzecia fraza (takty 135-138) utrzymuje spójność faktury akompaniamentu z poprzednimi frazami. Edgardo wyciąga pierścień i pada na kolana, by odsłonić swoje serce przed Łucją. Melodia kończy się trzema wyraźnymi akcentami na słowach: *Unisco il mio...* (Łączę moje [serce z twoim]). W czwartej frazie (takty 139-142) Edgardo deklaruje: *Son tuo sposo* (Jestem twoim mężem), na co Łucja odpowiada: *E tua son io* (I ja jestem twoja). Jest to jedyny wers, który Łucja śpiewa w pierwszej części, a wznosząca się skala melodyczna wyraża jej radość. W tej części oba głosy nie nakładają się na siebie, a ich śpiew podkreślony jest przez wyraźną linię instrumentalną. Oboje są pewni swoich uczuć, a kiedy pierścienek zostaje umieszczony na dłoni Łucji, zaręczyny zostają przypieczętowane.



Przykład 11. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Druga część utworu utrzymana jest w tonacji Es-dur i obejmuje sześć fraz. Pierwsza fraza (takty 143-146) wprowadza istotne zmiany w akompaniamencie, przechodząc od gęstych

poходów triolowych do złamanego akordu. Zmieniona faktura muzyczna odzwierciedla emocjonalny stan bohaterów, od niepokoju zakochanych serc do radości po otrzymaniu odpowiedzi. W tym miejscu Edgar śpiewa: ...*A miei voti...* (jestem twój), na co Łucja odpowiada tym samym: a ja twoja. Barwa głosu bohaterki w tej frazie jest ciepła i delikatna, a frazowanie spokojne i płynne. Tempo oraz intensywność są tutaj celowo zredukowane, co wraz z harmonijnym akompaniamentem instrumentalnym i łagodną melodią tworzy radosną i romantyczną atmosferę. W tej frazie melodie obojga bohaterów są precyzyjnie zsynchronizowane, co symbolizuje ich harmonię uczuć i wspólne przeżywanie (przykł. 11).



Przykład 12. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

W drugiej frazie (takty 146-153) partie Łucji i Edgardo są oddalone od siebie o jeden takt przez zastosowanie techniki kanonu: *A miei voti amore in voco il cielo...* (Do moich modlitw miłość wzywa niebo). W takcie 30 wspólnie wykonują oktawową skalę w górę, wyrażając swoją wzajemną miłość do siebie i nadzieję na wspólną przyszłość, nastrój melodyczny jest spokojny i radosny.

W trzeciej frazie (takty 154-158) dwa ostatnie takty mają identyczną melodię, a tematyczne obrazy przeplatają się. Ton pierwszych dwóch taktów jest delikatniejszy, podczas gdy ostatnie dwa takty są wyraźniej zaakcentowane. Ta fraza powinna być wykonana z większą intensywnością niż poprzednie, jeszcze bardziej podkreślając ton modlitewnych inwokacji. Łucja i Edgardo śpiewają razem: *In voco il cielo, in voco il ciel...* („Wzywam niebo, wzywam niebo”). Melodia akompaniamentu pozostaje taka sama jak w poprzednich frazach.

Czwarta fraza (takty 160-164) zmienia tonację z B-dur na a-moll. Edgardo śpiewa melodię w opadającej skali: *Se pararcio mai con viene...* („Lepiej się teraz rozstańmy”) na co Łucja reaguje słowami: „Co za rozdzierające serce słowa!”. Oboje przechodzą z wcześniejszego

bólkiego wspólnego śpiewu do krótkich, indywidualnych fraz. Nastrój stopniowo opada, a smutek się pogłębia.

W piątej frazie (takty 166-170) Łucja deklaruje: *Il mio cor con te qui resta...* („Moje serce idzie z tobą”), melodia akompaniamentu wykorzystuje wiele triol z pierwszej części utworu, co pogłębia efekt muzyczny i wyraża tęsknotę za ulotnymi chwilami szczęścia. Łucja pamięta obietnicę złożoną przez Edgardo. Opadająca skala wyraźnie ilustruje ich wewnętrzne przeżycia (przykł. 12), kochankowie muszą się rozdzielić: "Moje serce zostanie tutaj”.

W szóstej frazie (taktach 173-176), podczas gdy Edgardo przygotowuje się do wyjścia, Łucja kieruje wzrok w jego stronę, wołając jego imię. Fraza ta zawiera trzy następujące po sobie, przerywane interwały opadających kwint, które wymagają szczególnej precyzji wykonawczej. Symbolizują one westchnienia Łucji, a intensywność ich wykonania powinna być dobrana zgodnie z artystyczną interpretacją.

Podczas gdy Edgardo wspomina o swoim nadchodzącym odejściu, kluczowe jest zwrócenie uwagi na prawidłowy oddech, aby przygotować się do dalszej części sceny. Takty 176-178 tworzą kodę, w której dynamika i intensywność orkiestry stopniowo maleją, pozostawiając jedynie sekcję smyczkową, delikatnie podążającą za rytmicznym pulsem. Publiczność wprowadzona jest w klimat łagodnej i spokojnej atmosfery.

Repryza *...Verranno a te sull'aure...* jest również lirycznym duetem między Lucią a Edgarem. Fabuła utworu podąża ściśle za poprzednią częścią, rozpoczynając od recytatywu. Pierwsza fraza Łucji jest następnie kontynuowana duetem. Kompozycja jest utrzymana w tonacji B-dur, w metrum 4/4, które zmienia się na 3/4 w takcie w części repryzy. Struktura utworu nie zawiera już pieśni dwuczęściowej, a tempo zmienia się na *moderato*. Zgodnie z strukturą melodyczną utworu, można go podzielić na trzy części.

Pierwsza część dzieli się na dwa okresy i cztery frazy. W taktach 192-193 wchodzi partia solistki z lekkim akompaniamentem orkiestry. Pierwsza fraza (takty 191-198) przedstawia Łucję akceptującą fakt, że Edgardo ma zamiar wyjechać. Przepełniona zmartwieniami przed jego wyjazdem deklaruje: *...Verranno a te sull'aure, i miei sospiri ardenti...* („Przyjdą do ciebie na wiatrach, moje gorące westchnienia”). Tempo partytury jest oznaczone jako stopniowo zwalniające, co pozwala na subtelny dynamikę wokalną, aby uzyskać spójny nastrój. Solistka powinna kontrolować oddech i utrzymywać wysoką pozycję dla stabilności głosu w dynamice *piano*. Tempo jest trójdzielne i ma wzmocniony ruch rytmiczny, melodia ma łagodniejszy i bardziej liryczny charakter, zgodnie z romantycznym stylem. W drugiej frazie (takty 200-207)

Donizetti stosuje tę samą technikę kompozytorską, podkreślając temat muzyczny. W taktach 204-205 wykorzystuje nuty z kropkami, a melodia Łucji przechodzi do opadających skal, co nadaje nastrojowi bardziej melancholijny charakter.



Przykład 13. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

W pierwszej frazie drugiego okresu, obejmującego takty 204-211, Donizetti zastosował technikę homofonicznego powtórzenia dźwięku e², co podkreśla spokojny, zamyślony nastrój (przykł. 13). Partytura w tym miejscu jest oznaczona linią *legato*, co sugeruje konieczność zachowania integralności frazy. Solistka musi zwrócić szczególną uwagę na ciągłość oddechu, co jest niezbędne do utrzymania spójności brzmienia nawet gdy linia melodyczna sięga jedynie dźwięku g².



Przykład 14. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

W czwartej frazie Łucja nadal przeżywa smutek rozstania: *Spargi un'amara lagrima, su questo pegno allor...* ("Spuść gorzką łzę na tę pamiątkę"), wewnętrzny nastrój bohaterki znajduje swoje odzwierciedlenie w linii melodycznej (przykł. 14). Kolejne frazy w taktach 222-234 oznaczone są szybszym tempem i *crescendo* co wprowadza do kompozycji dynamizm i intensywność. Po czterech wyraźnie wyśpiewanych dźwiękach, Łucja natychmiast rozpoczyna śpiew sześciostopniowej skali w górę pod gęstą fakturę akompaniamentu, co ma na celu wyrażenie jej determinacji i niechęci do poddania się. Donizetti zwiększa intensywność artykulacji poprzez zastosowanie akcentów *staccato* w śpiewie Łucji. Wymaga to od solistki zdecydowanego i stabilnego śpiewania, aby zachować spójność brzmienia.

Druga część utworu, podzielona na dwa okresy, powraca do pierwotnego tempa. Pierwszy okres składa się z czterech fraz, a takty 234-267 są przeznaczone dla partii wokalne Edgara. Zarówno melodia wokalna, jak i akompaniament pozostają niezmienione względem pierwszej sekcji, w której Edgardo śpiewa: *Spargi un'amara lagrima, su questo pegno allor...* („Spuść gorzką łzę na tę pamiątkę”). W taktach 268-275 pojawiają się dodatkowe frazy, w których bohaterowie śpiewają wspólnie, różniąc się jedynie tercją małą. Takty 276-287 pełnią rolę łącznika, wprowadzającego nowy motyw muzyczny.



Przykład 15. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Trzecia część utworu dzieli się również na dwa okresy, zawierające cztery frazy. Pierwszy okres składa się z trzech fraz (takty 288-315), które kontynuują tę samą melodię wokálną, jaka występuje w pierwszej części. Aby odróżnić ten fragment, Donizetti przekształcił akompaniament z akordów kolumnowych na arpeggia oraz złamane akordy z wydłużonymi liniami melodycznymi. W trzeciej frazie (takty 307-315) pojawia się *crescendo*, długie tony oraz *legato*, co uwypukla charakterystyczny styl wykonawczy Łucji. W drugim okresie, w pierwszej frazie (takty 316-333), Donizetti stosuje powtórzenie materiału z pierwszej frazy, wprowadzając synkopowany rytm. W takcie 333 Edgardo i Łucja wykonują dynamiczną, szybką sekwencję opadających septym, symbolizującą ich nierozdzielność, zakończoną kadencją. Ten moment stanowi ogromne wyzwanie dla wykonawców i wymaga szybkiego oddechu oraz płynnego, osadzonego brzmienia, aby fraza mogła być wykonana w całości, a melodie zaśpiewane *unisono* (przykł. 15).

Takty 334-382 stanowią kodę. Łucja i Edgardo patrzą na siebie, trzymając się za ręce, mówiąc: „Pamiętaj, że nasza miłość jest świadkiem Boga”. Para wykonuje siedem taktów z potrójnym akcentem rytmicznym osiągając kulminacyjny punkt kompozycji. Soliści powinni być przygotowani na największą ekspresję, aby wspólnie wykonać końcowy refren: *Addio, addio*. W zakończeniu duetu znajdują się dwie pauzy, co wymaga od wykonawców starannego

wykończenia fraz, pozostawiając ostatnią melodię orkiestrze, aby wzmocnić atmosferę. W tym pięknym miłosnym duecie oba głosy są oddalone od siebie o tercję, zachowując niemal identyczne tempo. Cała struktura melodyczna wyróżnia się wyjątkową ekspresyjnością i złożonością, dostarczając słuchaczom głębokich i niezapomnianych doznań estetycznych.

3.2 Duet Edgardo-Enrico „...Orrida e questa notte...Ashton! Sì, Qui del padre ancor respira...”

Libretto:

EDGARDO

Orrida è questa notte
come il destino mio!
Sì, tuona o cielo...
imperversate o turbine... sconvolto
sia l'ordin di natura, e pera il mondo...
Ma non m'inganno! scalpitar d'appresso
odo un destrier! – S'arresta!
Chi mai della tempesta
fra le minacce e l'ira
chi puote a me venirne?

ENRICO

Io!

EDGARDO

Quale ardire!...
Ashton!

ENRICO

Sì!

EDGARDO

Fra queste mura
Osi offrirti al mio cospetto!

ENRICO

Io visto per tua sciagura.

EDGARDO

Ta noc jest okropna
jak moje przeznaczenie!
Tak, grzmocie, o niebo...
wściekłość lub wichry... zdenerwowanie
czy to porządek natury, czy świata...
Ale się nie mylę! drapać się po piętach
Słyszę rumaka! - Zatrzymywać się!
Ktokolwiek z burzy
między groźbami a złością
Kto może do mnie przyjść?

ENRICO

To ja!

EDGARDO

Cóż za śmiałość!... Ashton!

ENRICO

Tak!

EDGARDO

W tych murach Ośmielasz się
ofiarowywać mi swoją osobę!

ENRICO

EDGARDO

Per mia?

ENRICO

Non venisti nel mio tetto?

EDGARDO

Qui del padre ancora spira
l'ombra inulta... e par che frema!
Morte ogn'aura a te qui spira!
Il terren per te qui trema!
Nel varcar la soglia orrenda
ben dovresti palpitar.
Come un uom che vivo scenda
la sua tomba ad albergar!

ENRICO

Fu condotta al sacro rito
quindi al talamo Lucia.

EDGARDO

Ei più squarcia il cor ferito!
oh tormento! oh gelosia!

ENRICO

El la è al talamo ascolta!
Di letizia il mio soggiorno
e di plausi rimbombava;
ma più forte al cor d'intorno
la vendetta mi parlava!
Qui mi trassi... in mezzo ai venti
la sua voce udir tuttor;
e il furor degl' elementi
rispondeva al mio furor!

EDGARDO

Oh tormento, oh gelosia!
Da me che brami?

ENRICO

Widziałem to na twoje nieszczęście.

EDGARDO Dla mnie?

ENRICO Czy nie byłeś na moim dachu?

EDGARDO

Tu oddech ojca jeszcze oddycha
cień obraża... i zdaje się drzeć!
Śmierć, każdy oddech wieje tu w twoją
stronę!
Ziemia tu drży z twojego powodu!
Przekraczając próg straszliwy
powinieneś być podekscytowany.
Jak żywy człowiek zstępuje
jego grób, aby zamieszkać!

ENRICO

Zaprowadzono ją na obrzęd święty
następnie do sypialni Lucia.

EDGARDO

Rozdziera zranione serce jeszcze
bardziej!
o męka! o zazdrość!

ENRICO

Ona jest przy łóżku, posłuchaj!
Mój pobyt był pełen radości
i rozległy się brawa;
ale silniejsze dla serca wokół
zemsta do mnie przemawiała!
Tutaj narysowałem siebie... pośród
wiatrów
Nadal słyszałem jego głos;
i furia żywiołów
odpowiedział na moją furię!

EDGARDO

Ascoltami!
Onde punir l'offesa,
de' miei la spada vindici
pende su te sospesa, Onde punir l'offesa,
ma ch'altri ti spenga? Ah! mai
chi dée svenarti il sai!

EDGARDO

So che al paterno cenere
giurai strapparti al core.

ENRICO

Tu!

EDGARDO

Si, Quando?

ENRICO

Al primo sorgere
del mattutino albore.

EDGARDO

Ove?

ENRICO

Fra l'urne gelide
di Ravenswood.

EDGARDO

Verrò. si!

ENRICO

Ivi a restar preparati.

EDGARDO

Ivi... t'ucciderò.

ENRICO E EDGARDO

Al primo albore.

O sole più ratto a sorger t'appresta
ti cinga di sangue ghirlanda funesta,
con quella rischiara l'orribile gara

O mēko, o zazdrości!
Czego ode mnie chcesz?

ENRICO

Posłuchaj mnie!
Aby ukarać przestępstwo,
mój mściciel miecza
wisi nad tobą, aby ukarać przestępstwo,
ale co innego może cię ugasić? Ach!

nigdy

Kto ci będzie puszczał krew, wiesz?

EDGARDO

Wiem, że do prochów ojca
Przysięgłem, że wyrwę cię z mego serca.

ENRICO

Ty!

EDGARDO

Tak, kiedy?

ENRICO

O świecie
o świecie poranka.

EDGARDO

Gdzie?

ENRICO

Wśród zamrożonych urn
z Ravenswood.

EDGARDO

Przyjdę. Tak!

ENRICO

Bądźcie gotowi.

EDGARDO

No cóż... zabiję cię.

ENRICO E EDGARDO

O świecie.

d'un odio mortale, d'un cieco furore.
o so le più ratto risorgi e rischiara
d'un odio mortale il cieco furor.

EDGARDO

Giurai strapparti il core.

ENRICO

La spada pende su te.

EDGARDO

Fra l'urne di Ravenswood.

ENRICO

All'alba verrò.

ENRICO E EDGARDO

Ah! Farà di nostr'alme atroce governo
gridando vendetta, lo spirito d'Averno
Del tuono che mugge, del nembo che
rugge,
più l'ira è tremenda, che m'arde nel cor.
o so le più ratto risorgi e rischiara
d'un odio mortale il cieco furor.

Słońce, przygotuj się na szybsze
wzniesienie
niech cię ozdobi krwią,
tym samym oświeć okropny wyścig
śmiertelnej nienawiści, ślepej furii.
albo wiem, że najszybciej się podniesiesz
i oświecisz ślepa furia śmiertelnej nienawiści.

EDGARDO

Przysięgłem, że rozerwę ci serce.

ENRICO

Miecz wisi nad tobą.

EDGARDO

Wśród urn w Ravenswood.

ENRICO

Przyjdę o świcie.

ENRICO E EDGARDO

Ach! On uczyni nasze dusze okrutnym
rządem
wołający o zemstę, duch Avernusa
O grzmocie, który ryczy, o burzy, która
ryczy,
Im straszniejszy gniew płonie w moim
sercu.
albo wiem, że najszybciej się podniesiesz
i oświecisz ślepa furia śmiertelnej nienawiści.



Przykład 16. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

W kontekście fabularnym, duet ten ma miejsce w kluczowym momencie opery, Edgardo, pełen gniewu i rozpacz, konfrontuje się z Ashtonem, który jest winny intrygi i manipulacji,

prowadzących do tragicznych wydarzeń w życiu Lucji. Emocje są napięte, a konflikt osiąga swój finał w tym intensywnym muzycznym dialogu.

Ogólną strukturę można podzielić na trzy części. Duet rozpoczyna się w tempie *allegro vivace*, w tonacji d-moll. Długi wstęp wprowadza słuchacza w dramatyczny nastrój. Pierwsza część składa się z dwóch okresów, które rozpoczynają się pięciotaktowym preludium. W fakturze akompaniamentu wykorzystuje się tremolo, a rytm wstępu jest inspirowany sceną burzy, co osiągnięto dzięki wyrafinowanemu instrumentarium orkiestrowemu. Instrumenty naśladują dźwięk wichury, wykorzystując kotły i bębny basowe, tryle na smyczkach, flet piccolo i klarnet. Poprzez rosnące skale chromatyczne oraz potężne akordy pełnej orkiestry, dramatyzm sceny jest dodatkowo wzmacniany (przykł.16). Dodanie instrumentów naśladujących dźwięki burzy z piorunami podkreśla gniew i ból Edgardo. Nadchodzi kulminacyjny punkt historii, gdy bohaterowie zdają sobie sprawę z braku kontroli nad sytuacją i ponoszą konsekwencje swoich czynów. Burza zapowiada nadchodzące wydarzenia, jest metaforą działania sił zewnętrznych, poza ludzką kontrolą. Preludium wprowadza partię wokalną, w której Edgardo śpiewa z intensywnym wyrazem paniki i bezsilności: „...*Orrida è questa notte, come il destino mio...*” („Straszna jest ta noc, jak moje przeznaczenie”). Pierwsze cztery takty tej frazy stanowią interludium prowadzące do piątego taktu, utrzymane w szesnastkach, które pełnią funkcję łącznika między sekcjami duetu. Następnie Edgardo śpiewa „...*Imperversa te o fulmini, sconvolto, sia l'ordin di natura, e pera il mondo...*” („Błyskawice szaleją, niech porządek natury zostanie zakłócony i niech świat zginie”), a faktura akompaniamentu zmienia się w skoczny rytm triolowy. W tym momencie Edgardo słyszy przybycie Ashtona co zwiastuje zakończenie pierwszego okresu.

Drugi okres wyraźnie kontrastuje z pierwszym pod względem tonalnym. Faktura akompaniamentu rozwija się poprzez zastosowanie progresji modalnych i powtórzeń, zmieniając jednocześnie kierunek melodii. Dialog między bohaterami jest tutaj kluczowy, dlatego przy wykonywaniu należy kłaść duży nacisk na rzeczywiste oddanie emocji w ich rozmowie.



Przykład 17. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Druga część duetu rozpoczyna się w tempie *moderato*. Interludium, które łączy ją z pierwszą częścią, przechodzi od rytmu szesnastkowego do nut z kropką, co dynamicznie napędza rozwój tematu. Część tę rozpoczyna partia Edgardo, wykonanie tego fragmentu wymaga szczególnego podkreślenia szesnastek i triol, jak pokazano w przykładzie 17. W melodii obecne są duże skoki interwałowe, dlatego kluczowa jest precyzyjna pozycja wokalna i odpowiednie podparcie oddechowe.



Przykład 18. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Interludium składające się z dwóch taktów wprowadza третią część utworu. Ta sekcja stanowi harmoniczną reprzykę dla dwóch głosów, z naciskiem na precyzyjne ujednolicenie ich, szczególnie pod względem dynamiki, aby osiągnąć idealne współbrzmienie. Partie wokalne wyraźnie podkreślają wzajemną wrogość postaci, a baryton powinien kontrastować z głosem tenorowym. Kluczowe jest zwrócenie uwagi na terminologię w partyturze, szczególnie na nagłe wzmocnienia akcentów na poszczególnych słowach, jak pokazano w przykładzie 18.

Struktura trzeciej części jest analogiczna do drugiej. Melodia często charakteryzuje się schodzącą skalą, po której następuje fraza prowadząca w górę przez skalę diatoniczną. Fragmenty te są ściśle powiązane i skonstruowane w stylu imitacyjnym, co stanowi kluczowy element spójności trzeciej części. Kompozytor starannie opracował melodię, wykorzystując chromatykę oraz subtelne akcenty na słabych częściach taktu, a także fragmenty powtarzające główny temat w zmienionej formie.

Utwór kończy się sześcioma taktami, podczas których kluczowe jest utrzymanie pełnej

współpracy z partnerem scenicznym. Należy precyzyjnie operować tonem i ekspresją, aby w pełni oddać znaczenie tekstu, szczególnie na początku recytatywu. Interpretacja aktorska powinna również odzwierciedlać głębokie emocje i dramatyzm przedstawianych wydarzeń

3.3 Analiza arii Edgardo: „...Tombe degl’avi miei...Fra poco a me ricovero...”

Libretto :

EDGARDO

Tombe degli’avi miei,
l'ultimo avanzo
d'una stirpe infelice
deh! raccogliete voi. Cessò dell'ira
il breve foco Sul nemico acciaro
abbandonar mi vo'. Per me la vita
è orrendo peso! L'universo intero
è un deserto per me senza Lucia!
Di faci tuttavia
splende il castello! Ah! Scarsa
fu la notte al tripudio! Ingrata donna!
Mentre io me struggo in disperato pianto,
tu ridi, esulti accanto
al felice consorte!
Tu delle gioie in seno,
Tu delle gioie in seno,
Io della morte!
Io della morte!

Fra poco a me ricovero
darà negletto avello Una pietosa lagrima
non scenderà su quello!
Ah! Fin degli estinti, ah! misero!
Manca il conforto a me!
Tu pur, tu pur dimentica
quel marmo dispregiato:
mai non passarvi, o barbara,

EDGARDO

Groby moich przodków,
Ostatnia pozostałość
nieszczęśliwego rodu
Oh! Ty kolekcjonujesz. Przestał się
złościć
krótki ogień Na wrogą stal
Chcę się porzucić. Dla mnie życie
to okropna waga! Cały wszechświat
Bez Lucii to dla mnie pustynia!
Oczywiście, jednak
zamek błyszczy! Ach! Słaby
to była noc radości! Niewdzięczna
kobieta!
Podczas gdy ja jestem pochłonięta
rozpaczliwymi łzami, śmiejesz się, cieszysz się
obok dla szczęśliwego małżonka! Masz radości
w swoim łonie,

Masz radości w swoim łonie,
Ja śmierci!
Ja śmierci!

Niedługo zostaną przyjęty do szpitala
nada zaniedbanemu grobowi żalostną łzę
on się na to nie zgodzi!
Ach! Nawet umarli, niestety!
Brak mi wygody!
Ty też, ty też zapomnij

del tuo consorte a lato Ah!
Rispetta almen le ceneri
di chi moria per te.
Rispetta almen le ceneri
di chi moria per te.
Mai non passarvi, to lo dimentica,
rispetta almeno chi muore per te.
Mai non passarvi, to lo dimentica,
rispetta almeno chi muore,
chi muore per te.
O barbara, rispetta almen le ceneri
Ah! di chi moria
di chi moria per te.

który gardził marmurem:
Nigdy nie przechodź obok, barbarzyńco,
Twojego męża u boku Ach!
Przynajmniej uszanuj prochy
o tych, którzy za ciebie zginęli.
Przynajmniej uszanuj prochy
o tych, którzy za ciebie zginęli.
Nigdy nie przechodź obok, zapomnisz o
tym, Przynajmniej szanuj tych, którzy za ciebie
umierają. Nigdy nie przechodź obok, zapomnisz
o tym, przynajmniej szanuj tych, którzy
umierają, który umiera za ciebie.
Och, Barbaro, przynajmniej uszanuj
prochy
Ach! tych, którzy zginęli
o tych, którzy za ciebie zginęli.

Aria Edgarda "...Tombe degl'a avi miei..." to jeden z kluczowych momentów opery *Łucja z Lammermooru* Donizettiego. W tym przejmującym monologu, rozpaczający Edgardo, wyraża swój ból, gniew i pragnienie śmierci. Aria ta stanowi doskonały przykład stylu *bel canto*, w którym technika wokalna łączy się z głębokim wyrazem emocjonalnym. Analiza muzyczna tego fragmentu pozwala dostrzec mistrzostwo Donizettiego w operowaniu melodią, harmonią i dynamiką, które wspólnie budują dramatyczne napięcie i ukazują psychologiczny stan bohatera.

Aria przyjmuje formę dwuczęściową, z wyraźnym podziałem na część A i część B. Całość trwa 103 takty, z tonacją początkową Es-dur, która w drugiej części przechodzi w D-dur. Zmiana tonacji ma charakter dramatyczny i podkreśla narastające napięcie emocjonalne, które w pełni angażuje słuchacza. Również w kontekście narracyjnym przejście do D-dur symbolizuje zmiany w psychice Edgarda – od złołej rezygnacji do wybuchu emocjonalnej desperacji.

Nº 16. "Fra poco a me ricovero .,,"
Final Aria.

219

A place outside the Castle of Wolf's-crag; there is a practicable gateway. An illuminated hall seen in the distance. Tombs of the Ravenswoods. Night.

Maestoso.

Piano. *Tutti*

Cor.

Przykład 19. G. Dionizetti, Lucia di Lammermoor, wyciąg fortepianowy

Wstęp, składający się z pierwszych 22 taktów, jest zdominowany przez statyczną harmonię i akompaniament orkiestry, który wprowadza atmosferę napięcia. W orkiestrze dominują akordy w pełnej harmonii, w tym oktawy, które pełnią funkcję zarówno harmoniczną, jak i kontrapunktyczną (przykład 19). Wokalna linia melodyczna rozpoczyna się od toniki Es-dur, stopniowo przechodząc w progresję opadającą w kierunku drugiego stopnia. Takie rozwiązywanie melodii w dół, przy użyciu tych samych interwałów w orkiestrze, tworzy efekt nieustannego opadania, co sugeruje emocjonalny upadek postaci (przykład 20).

In-gra-ta don-na! men-tr'io mi strug-go
Un-grate-ful maid-en! While I, de-spair-ing,

Przykład 20. G. Dionizetti, Lucia di Lammermoor, wyciąg fortepianowy

Edgar.

Tom-be de-gl'a-vi
Tomb of mysainted

Recit.

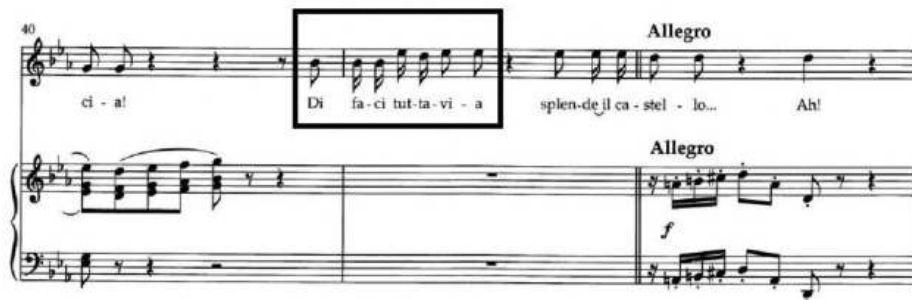
mie-i, l'ul-ti-mo-a-van-zo du-na stir-pe in-fe-li-ce, deh! rac-co-glie-te
fa-thers, o-pen your por-tals; I, the last of my kin-dred, am come to rest be-

Przykład 21. G. Dionizetti, Lucia di Lammermoor, wyciąg fortepianowy

Zmieniająca się faktura w tej sekcji – od złożonych akordów do tremolo – zwiększa napięcie, stwarzając wrażenie niepewności i oczekiwania. W orkiestrze pojawia się także wyraźna kontrapunktowa rozmowa pomiędzy instrumentami, co może być interpretowane jako symbol wewnętrznego dialogu Edgarda z samym sobą. Ta technika orkiestralna jest w pełni podporządkowana wyrażeniu psychologicznego chaosu bohatera (przykł. 21). Recytatyw stanowi most pomiędzy częścią wstępną a właściwą arią, pełniąc funkcję narracyjną i umożliwiając wykonawcy ekspozycję pełnej gamy emocji. Jest to sekcja, w której w pełni ujawnia się technika wokalna, a także interpretacja słów i fraz. Fraza „...Tomba degl’avi miei...” powinna być wykonana z umiarkowaną siłą, co podkreśla uczucie smutku i tęsknoty. Z kolei „Senza Lucia” powinna być zaśpiewana z większym kontrastem – pierwsza fraza delikatnie, druga z silniejszym akcentem, co tworzy efekt narastającego żalu. Recytatyw pozwala na pełne oddanie emocji postaci i przygotowuje słuchacza na dramatyczny zwrot akcji w kolejnej części arii.

Część A arii rozpoczyna się w tonacji Es-dur, gdzie melodia wokalna wchodzi z pełną siłą, wprowadzając intensywną ekspresję. W tym fragmencie orkiestracja opiera się głównie na akordach pełnych, co zapewnia spójność i stabilność harmoniczną. Jednak już w pierwszej frazie zauważalna jest zmiana fakturalna: w miarę jak melodia wokalna rozwija się, orkiestra wprowadza szybsze pasaże oraz zmienia sposób artykulacji, co wprowadza pewną niestabilność i wyraźnie podkreśla dramatyzm sytuacji.

W takcie 36 orkiestra używa interwałów oktaawowych w wysokich rejestrach, co wprowadza wyrazisty kontrast do wcześniejszych pasywnych akordów. Przejście do szesnastek w niskich partiach orkiestry, przy jednoczesnym podtrzymywaniu podstawowych tonów, tworzy dynamiczną kontrastowość i prowadzi do kulminacji tej sekcji. Dodatkowo, w tym miejscu melodia wokalna staje się bardziej skomplikowana, a zmiana faktury orkiestralnej nasila napięcie, podkreślając wewnętrzny dramat Edgardo. Część A kończy się na akordach Es-dur, które, mimo swojej harmonicznego pełności, pozostawiają wrażenie zawieszenia, co zapowiada przejście do dalszej części arii.



Przykład 22. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Zaznaczony fragment w przykładzie nr. 22 to początek części A1, czyli wariacji wykorzystującej główny motyw części A. Wraz ze zmianą tempa na *allegro* następuje zmiana charakteru linii melodycznej. Wykorzystanie przedtaktów i krótkich szesnastkowych wartości przy słowach „...*Di faci tuttavia splende il castello...*” (A jednak zamek błyszczy pochodniami) wraz z tremolami w sekcji smyczkowej podkreślają niepokój Edgara. Modulacja d-moll zapowiada emocjonalną przemianę bohatera.



Przykład 23. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Radosna atmosfera zamku tylko boleśnie podkreśla jego rozpacz, kompozytor wykorzystuje krótkie modulacje, aby lepiej oddać te emocje, co nadaje muzyce intensywniejszy charakter. W taktach 50-54 (przykł. 23), następujące po sobie frazy rozwijają się poprzez progresję wznoszącą. Wspinający się równolegle akompaniament w orkiestrze zaznacza rozpoczynającą się kulminację recytatywu - gwałtowny wybuch gniewu Edgardo. Finał tej dramatycznej części kończy się na akordzie dominanty w d-moll, podkreślającej wewnętrzne napięcie bohatera.



Przykład 24. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Rozpoczynającą się w 64 takcie arie można podzielić na dwie części B i B1. Wraz z nią następuje zmiana metrum na 3/4, tempo się uspokaja, a tonacja przechodzi na D-dur co stanowi

istotny kontrast do d-moll w poprzedniej części (przykł. 24). Wszystkie te zabiegi kompozytorskie służą za podkreślenie psychologicznego stanu bohatera, który zdaje się godzić z okrutnym losem: „...*Frà poco a me ricover darà negletto avello ...*” (Wkrótce ten zaniedbany grób da mi schronienie).

Najważniejszym zadaniem podczas wykonywania tej arii jest umiejętne i szczere wyrażenie głębi odczuć Edgardo. Frazy muszą być wykonane w przemyślany sposób, zręcznie wykorzystując dynamiczne i interpretacyjne kontrasty między wokalną siłą a delikatnością. Preludium do arii składa się z sześciu taktów i rozpoczyna się inwersją, która dodaje głębi fakturze, umożliwiając spójne połączenie recytatywu z arią. Linia wokalna rozpoczyna się od seksty w górę (a^1 -fis²) po której następuje odwrotna seksta w kierunku opadającym. Technika ta jest zauważalna również w części A, co wskazuje na konsekwentne wykorzystanie motywów tematycznych przez Donizettiego w celu ściślejszego powiązania poszczególnych fragmentów utworu.



Przykład 25. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Od taktu 71 pojawiają się zmiany harmoniczne, które wraz z rozłożonymi akordami w warstwie instrumentalnej podkreślają wzmożone poruszenie Edgardo. Bogata w synkopy i

drobne wartości rytmiczne linia wokalna nadaje muzyce impulsywny charakter i sugeruje rosnące emocjonalne wzburzenie bohatera (przykł. 25) W takcie 82 melodia osiąga kulminację w postaci przejmującego pełnego żalu westchnięcia na dźwięku g².

Przykład 26. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Przykład 27. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Część B1, która ma swój początek na końcu taktu 82 wielokrotnie wykorzystuje motywy muzyczne z części B (takty 62-82). Już pierwsze frazy rozpoczynające się do przedtaktu w takcie 82 w wyrazisty sposób nawiązują do linii melodycznej początku arii (przykł. 26 i 27.). Warstwa instrumentalna dalej ma formę rozłożonych akordów szesnastkowych.



Przykład 28. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Wraz z rozwojem melodii pojawiają się grupy triolowe, które na słowach „...*Rispetta almen le ceneri di chi morirà per tè...*” (Uszanuj przynajmniej prochy tych co umrą za ciebie) wraz z *crescendo* i zmniejszoną do minimum gęstością akompaniamentu dają możliwość wykonawcy na pełne przekazanie emocji bohatera (przykł. 28).



Przykład 29. G. Dionizetti, *Lucia di Lammermoor*, wyciąg fortepianowy

Finał arii zwiastuje przyspieszone tempo *poco più animato* w takcie 89. Sekwencja powtarzanych drobnych grup szesnastkowych na sekundzie małej cis²-d² w linii wokalne pomaga zwiększyć intensywność ekspresji wykonawczej (przykł. 29). Z każdą powtórzoną frazą powinno pogłębiać się poczucie desperacji Edgardo co wymaga od solisty pełnego zaangażowania technicznego i interpretacyjnego. Moment finalnej kadencji w oryginalnym zapisie kompozytora jest bardzo prosty co stało się pewnego rodzaju zaproszeniem do inwencji wokalne. W obecnej tradycji wykonawczej zwieńczeniem arii jest kulminacja na dźwięku h².

W oparciu o moje doświadczenie wokalne, kluczowym aspektem do wykonania tej arii jest precyzyjne oddanie wszystkich niuansów muzycznych, takich jak *crescendo* i *decrescendo*, przy jednoczesnym dokładnym zlokalizowaniu miejsc ich zastosowania. Aria ta uchodzi za

jedną z najtrudniejszych w całym repertuarze tenorowym, nie tylko z powodu wysokich wymagań technicznych, lecz także ze względu na konieczność posiadania głosu o dużej sile i trwałości. Dodatkowym wyzwaniem jest fakt, że jest ona umieszczona w końcowej części opery, kiedy wykonawcy są już fizycznie wyczerpani, a ich głosy mogą wykazywać oznaki zmęczenia.

W celu skutecznego wykonania tej arii wyróżnić mogą dwie fundamentalne strategie: przygotowanie oddechu oraz utrzymanie wysokiej pozycji wokalne. W utworze występuje wiele momentów, które stanowią punkty zmiany rejestru głosowego, wymagające odpowiedniego przygotowania oddechowego. Niewłaściwe zarządzanie oddechem może prowadzić do szybszego zmęczenia strun głosowych, dlatego jest to nieodzowny element podczas śpiewania długich i wymagających arii. Utrzymanie wysokiej pozycji wokalne przyczynia się do redukcji napięcia strun głosowych, umożliwiając swobodne i stabilne wydobywanie dźwięku.

Ze względu na znaczną długość utworu oraz wysoki poziom trudności obu części, konieczne jest również racjonalne rozłożenie energii fizycznej. Aria ta wymaga zarówno ekspresyjnej mocy głosu, jak i subtelności w partiach lirycznych. Podczas wykonywania spokojnych fraz, struny głosowe powinny być maksymalnie rozluźnione, co pozwala na przygotowanie się do kulminacyjnych momentów wymagających intensywnego wysiłku wokálnego.

4. Analiza tekstualna, muzyczna i wykonawcza wybranych partii wokalnych z opery *Żaloba*

4.1 Analiza arii „...Ona skradła moje serce...” (她夺走了我的心)

Słowa:

涓生：

风儿轻轻槐叶摇动，
我屏住呼吸聆听。
脚步声由远而近，
血液又开始沸腾。
思绪是这般慌乱，
心情是这样激动！
紫藤花快告诉我，
可是子君真的来临？
美丽的紫藤花呀，
你可知道吗？
她扰乱我生活的平静，
夺走了我的心。
啊...
读书像子君在说话，
闭眼又见她的笑容，
如水的目光，
如梦的倩影，
占据了我整个心灵。
今天啊，我要抛掉
这空虚和那寂寞，
为了高尚的爱
勇敢的向她倾吐衷情。
我要采一串美丽的藤花，
献给我最亲爱的人，

Juan Sheng:

Wiatr wieje, a liście się kołyszą,
Wstrzymałem oddech i uważnie
słuchałem.
Kroki zbliżały się z daleka,
Krew znów zaczęła się gotować.
Moje myśli są tak pomieszane,
Jestem taka podekscytowana!
kwiaty glicynii, powiedz mi szybko,
Ale czy Zijun naprawdę przyjdzie?
Piękne kwiaty glicynii,
Czy wiesz?
Ona zakłóca spokój mojego życia,
Zabrało mi serce.
Ah...
Czytanie jest jak rozmowa Zijuna,
Zamknij oczy i zobacz jej uśmiech
ponownie, Jak łzawiące oczy, Jak sen,
Zajęło cały mój umysł.
Dzisiaj chcę wyrzucić
Ta pustka i ta samotność,
Dla szlachetnej miłości
Bądź na tyle odważny, żeby wyznać jej
swoją miłość. Chcę zerwać bukiet pięknych
kwiatów winorośli,
Do mojej najdroższej,
Zawieszone w jej sercu.
Zijun, Zijun, chodź szybko Zijun.

挂在她心中。

子君, 子君, 快来吧子君。



Przykład 30. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

"Ona skradła moje serce", pierwsza aria Juan Sheng bohatera opery *Żaloba* (Shang Shi), jest znakomitym przykładem trzyczęściowej formy repryzowej (ABA1) z bogatą strukturą muzyczną i wyraźnie zarysowaną tonacją D-dur.

Utwór rozpoczyna się wprowadzeniem w metrum 3/4, które obejmuje 16 taktów. Preludium składa się z trzech części: dwóch z szybkim tempem oraz środkowej, umiarkowanej części *moderato*, charakteryzującej się półnutami z kropką. Część A, wprowadzona w takcie 23, przyjmuje formę prostą dwuczęściową z dwutaktowym interludium pomiędzy częściami. Sekcja B, obejmująca takty od 76 do 102, charakteryzuje się rozwijającą strukturą i częstymi zmianami tonacji. Składa się z dwóch fraz: takty 76-91 i 92-102. Część A1 odtwarza pierwszą frazę sekcji A, wprowadzając rytmiczne i melodyczne wariacje, trwające łącznie 11 taktów. Frazy posiadają ten sam rytm co w części A i wraz z modulacją do góry prowadzą do kulminacji utworu. Takt 147 stanowi kodę, która kończy utwór melodią opadającą w dół, aria zamyka się pełnym zakończeniem harmonicznym na dominancie tonicznej.

Juan Sheng jest zauroczony temperamentem Zi Jun oraz wdziękiem, który symbolizuje kobietę nowej ery. Coraz bardziej jest nią zauroczony i w głębi serca rodzi się w nim miłość. Aby wyrazić tę fascynację i pragnienie poznania Zi Jun, kompozytor stworzył utwór w metrum 3/4, nadając mu charakter walca. Utwór cechuje się prostym rytmem, zróżnicowanym tempem i płynną melodią. Część A rozpoczyna się w dynamice *mezzo piano* (przykł. 30)



Przykład 31. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Następnie melodia wznosi się o oktawę do wysokiego rejestru, co nadaje jej młodzieńczego wigoru. Na frazie „Odgłos kroków, z daleka i bliska, krew znów zaczyna wrzeć”, kompozytor wprowadza progresję wznoszącą na słowie „wrzeć”, co sugeruje, że Juan Sheng niecierpliwie oczekuje na przybycie Zi Jun. Melodia oddaje radość młodego mężczyzny, który wkrótce spotka swoją ukochaną (przykł. 31).



Przykład 32. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Połączenie ćwierćnut z kropką i ósemek wprowadza napięcie i podekscytowanie, odzwierciedlając nastrój bohatera. W taktach 50-53, we frazie „Zi jinhua powiedz mi”, melodia zwalnia i przechodzi do średnio-wysokiego rejestru (przykł. 32). Kompozytor w ten sposób zamierza oddać moment, w którym Juan Sheng pyta czy Zi Jun naprawdę przyjdzie. Następnie tempo utworu powraca do pierwotnego, fraza kończy się na dominancie tonacji D-dur w takcie 58, przy użyciu dwóch półnut z kropką. Następna fraza ma zwiększoną intensywność dynamiczną z *mezzo piano* na *mezzo forte* i kończy się dźwiękiem prowadzącym w D-dur w takcie 74, również z legowanymi półnutami z kropką.



Przykład 33. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Środkowa część B pełni funkcję uzupełniającą. Cechuje się silnie lirycznym charakterem, a jej tekst ogranicza się do wokalizy „啊 (a)”, co nadaje jej szczególny wyraz. W tej części tonacja tymczasowo przechodzi na podrzędną dominantę i wprowadza nowy rytm, łączący ósemki z kropką i szesnastki, oraz progresję wznoszącą z rejestru basowego. Dynamika stopniowo przechodzi z *mezzo piano* do *crescendo* i następnie *decrescendo*, kończąc na swobodnym przedłużeniu dźwięku e² w takcie 91 (przykł. 33).

Następnie melodia rozwija się w dynamice *piano*, tempo powraca do pierwotnego, a tonacja wraca do D-dur, pełniąc rolę łącznika przed powtórzeniem części A1. Zmiany tonalne w tej części są kluczowym elementem artystycznym. Część B wyróżnia się wyraźnymi zmianami intensywności i tempa, co czyni ją jedną z najtrudniejszych części arii. Aby wykonać ten fragment bezbłędnie, konieczne jest ściśle przestrzeganie oznaczeń w partyturze oraz pełne zrozumienie kompozycji.



Przykład 34. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Ostatnia część arii (A1) stanowi reprzykę pierwszej, jednak frazy w tej sekcji ulegają znaczącym modyfikacjom. Choć obie części wykorzystują podobne schematy rytmiczne, melodia w A1 wznosi się wyżej, nadając jej intensywniejszy wyraz emocjonalny. Słowa „Dziś wyrzucę tę pustkę i samotność i odważnie przeleje swoje serce w imię szlachetnej miłości”, wyrażają zmiany i emocje Juana Shenga. Kolejna fraza z tej części „Chcę zerwać bukiet pięknych Zi jinhua, dedykować najdroższej osobie mojego serca” oraz fraza z części A „Zakłóciła spokój mojego życia, zabrała moje serce”, prezentują podobne uczucia, są kulminacją emocjonalnego wyrazu utworu. Kompozycja kończy się w tonacji D-dur w takcie 147, po czym następuje koda (przykł. 34), gdzie imię Zi Jun jest wielokrotnie powtarzane. Kompozytor stosuje niemal nawołujący ton, pozwalając melodii opadać z dźwięku g^2 do d^2 , co potęguje melancholijny nastrój.

Jest to aria, która pełni kluczową rolę w przedstawieniu postaci Juan Sheng w operze *Żaloba (Shang shi)*. Wykonując ją, śpiewak powinien stosować technikę *mezza voce*, realizując głęboki, lecz kontrolowany wdech, aby śpiewać miękko i równomiernie. Mięśnie brzucha muszą kontrolować przeponę, zapewniając odpowiednie wsparcie i umożliwiając śpiewanie lekkim, naturalnym głosem. W frazie „Krew znów zaczyna wrzeć”, szczególną uwagę należy zwrócić na słowo „wrzeć”, używając progresji wznoszącej do średnio-wysokiego rejestru. Dynamika *forte* pomaga wyrazić emocje oraz ekscytację bohatera. W frazie „Zi jinhua” słowo „hua” powinno być wykonane *allargando*, z pełnym otwarciem ust, aby dźwięk był przejrzysty i jasny. Frazę „Powiedz mi” powinna być zaśpiewana błagalnym tonem, wyrażając pilną

potrzebę uzyskania odpowiedzi od Zi Jinhua. Śpiewając „Ale Zi Jun naprawdę przyjdzie”, należy zastosować pytający ton, aby ukazać niepokój Juana Shenga. Przy słowach „hua” i „ya”, należy całkowicie otworzyć usta, aby uzyskać mocny, wyraźny dźwięk.

Druga część utworu, zawiera serię wokaliz „啊 (a)”, z najwyższym dźwiękiem w całej arii, co sugerujące kulminacyjny punkt. Melodia opada z wysokiego rejestru do niskiego, a następnie wznosi się, z nieustannymi zmianami tempa. Podczas śpiewania pierwszej frazy wokalizy z dynamiką *forte* należy wykonać z szerokim otwarciem ust, aby osiągnąć cały rezonans jamy ustnej i pełny efekt dźwiękowy. Następnie wykorzystuje się *decrescendo*, schodząc do niskiego rejestru. Druga połowa melodii 啊 (a) zawiera progresję wznoszącą utrzymaną na *mezzo piano*, co może być śpiewane półgłosem, z delikatnym akcentem na nuty z kropką.

Juan Sheng, pochłonięty myślami o Zi Jun, nie potrafi się uspokoić. W części A1, solista może stosować ten sam styl półgłosu, co w pierwszej części. Fraza „dzisiaj porzucę tę pustkę i samotność” przechodzi na wyższy rejestr i posiada bardziej ekscytującą melodię, co wskazuje na wyzwolenie Juana Shenga z wcześniejszych ograniczeń. Aby właściwie oddać przeżycia bohatera, konieczne jest śpiewanie z większą siłą co podkreśli obraz młodego mężczyzny, który jest pełen pasji i odwagi w swym dążeniu do miłości. W kodzie kompozytor wykorzystuje wielokrotne nawoływanie imienia Zi Jun, aby wyrazić niespokojny stan bohatera oczekującego na ukochaną. Linia melodyczna opada, a dynamika się zmniejsza. Pierwsze wołanie to kwarta czysta, od dźwięku g^2 , którą należy śpiewać z silnym wsparciem przepony, głębokim oddechem i głosem ustawionym do przodu, jakby nawołującym. Drugie „Zi Jun” jest tercją wielką, rozpoczętą od dźwiękiem obniżonego o półton do fis^2 , z słabszą intensywnością i równomiernym przepływem oddechu kontrolowanym przeponą. Słowa „chodź szybko” należy śpiewać wolno i delikatnie, nadając im ton błagalny, co stanowi kontrast z pierwszym „Zi Jun”. Ostatnie wołanie wznosi się z dominanty do toniki, a ostatni dźwięk wybrzmiewa długo, symbolizując tęsknotę za ukochaną.

4.2 Duet Zi Jun-Juan Sheng „...Kwiat wisterii...” (紫藤花)

Słowa:

涓生：

Juan Sheng:

Kwiaty glicynii, kwiaty glicynii,

紫藤花，紫藤花，
洁白降紫美如云霞。
为了献给心上的人，
我把你轻轻采下。

子君：

紫藤花，紫藤花，
我们常坐藤萝架下。
你含笑听那真情的话语，
浸着花香飘向天涯。
浸着花香飘向天涯。
飘向那天涯。

涓生与子君：

紫藤花，紫藤花，
爱情的见证心灵的花。
凝聚着多少热泪欢歌，
永在我记忆里垂挂。
紫藤花，紫藤花，
爱情的见证心灵的花。
凝聚着多少热泪欢歌，
永在我记忆里垂挂。
永在我记忆里垂挂。

Białe i piękne jak chmury.
Aby poświęcić się tej, którą masz w sercu,
Wybrałem cię ostrożnie.

Zi Jun :

Kwiaty glicynii, kwiaty glicynii,
Często siadamy pod winoroślą.
Słuchasz słów prawdziwej miłości z uśmiechem,
Prześląknięty zapachem kwiatów i dryfujący na krańce ziemi.
Prześląknięty zapachem kwiatów i dryfujący na krańce
ziemi.
Zmierzając ku dryfujący na krańce ziemi.

Junsheng i Zijun:

Kwiaty glicynii, kwiaty glicynii,
Świadek miłości jest kwiatem duszy.
Skondensowane z tak wieloma łzami i piosenkami,
Na zawsze pozostanie w mojej pamięci.
Kwiaty glicynii, kwiaty glicynii,
Świadek miłości jest kwiatem duszy.
Skondensowane z tak wieloma łzami i piosenkami,
Na zawsze pozostanie w mojej pamięci.
Na zawsze pozostanie w mojej pamięci.

Duet ma budowę trzyczęściowej formy repryzowej (AA1A2) w tonacji A-dur i metrum

2/4. Kompozycja otwiera się 8-taktowym preludium w tempie *Andante*, wyróżniającym się użyciem akordów z *arpeggio*. Takty 9-47 tworzą część A, która składa się z dwóch okresów: a i a'. Pierwszy to solowa partia Juana Shenga, który można rozdzielić na dwie symetryczne, 8-taktowe frazy, kończące się na dominancie w takcie 24.. Charakteryzuje się płynną, spokojną linią melodyczną, co wraz z delikatnym akompaniamentem *Arpeggio* podkreśla pogodny i radosny nastrój bohatera: „Kwiaty glicynii... Białe i piękne jak chmury... „(przykład 35).



Przykład 35. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Okres a' (takty 25-45) jest z kolei solową partią Zi Jun. By podkreślić różnice osobowości między bohaterami a zarazem chęć nawiązania wspólnego dialogu, melodia bohaterki kontynuuje temat Juana Shenga lecz wprowadza również znaczące zmiany. Rytm staje się nieregularny wraz z zastosowaniem synkop, co podkreśla powściągliwość i nieśmiałość dziewczyny, jednocześnie następuje podwyższenie wysokości melodii dopasowanej do skali Zi Jun, co zwiększa dynamikę i ekspresję i kontrastuje z barwą Juana Shenga. Przy słowach „Prześląknięty zapachem kwiatów i dryfujący na kraniec świata” (przykl. 36) rytm uspokaja a linia melodyczna łagodnieje, co podkreśla słodycz słów Zi Jun i jej radość po otrzymaniu wyznania ukochanego. Okres a' kończy się na dominancie A-dur w takcie 45 i przechodzi do kolejnej części po dwutaktowym interludium.



Przykład 36. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Podobnie jak część pierwsza, A1 jest podzielona na dwa równoległe okresy: a1 (takty 48–63) oraz a1' (takty 64–81), co stanowi strukturalną analogię do pierwotnej części A. W polifonicznej strukturze duetu bohaterów (przykład 37), następuje subtelna zmiana relacji między głosami. Zi Jun otwiera frazę, a następnie dołącza do niej Juan Sheng – co sugeruje ewolucję dotychczasowej dynamiki, w której to Zi Jun przejmuje aktywną inicjatywę, manifestując swoją odwagę i bezkompromisowość w wyrażaniu miłości. W dalszej części kompozycji wyłania się polifoniczna melodia, w której Zi Jun wyznacza główny temat, a Juan Sheng stanowi kontrapunkt; obie linie melodyczne, niczym echa, wzajemnie się przenikają, kreując harmonijny obraz miłości.



Przykład 37. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Muzyka nieustannie się rozwija, przybierając niejako formę solowej arii Zi Jun, której śpiew, wspierany przez subtelny akompaniament Juana Shenga, podkreśla tendencję do ciągłego postępu i wznoszenia się linii melodycznej. Rosnąca intensywność dźwięków symbolizuje pogłębianie się uczuć i przejście w najbardziej namiętny etap emocjonalnego zaangażowania. Kompozytor, dokonując precyzyjnej aranżacji, nadaje Zi Jun rolę głównej postaci, aby ukazać jej niezależnego ducha, gotowość do przyjmowania nowych idei oraz determinację w dążeniu do wolnej miłości, co pośrednio odzwierciedla również postępującą emancypację kobiet.

W tej sekcji melodia rozwija się w formie dwugłosowego kanonu, w którym, w takcie 76, głosy bohaterów spotykają się, by zakończyć część na dominancie w takcie 81. Zakończenie to, jednocześnie przygotowujące grunt pod reprzyzę, nadaje utworowi spójną formalną całość.

Trzecia część (A2) jest czterogłosowym chórem, co ujawnia zamysł kompozytorski na rozwijającą się fakturę wokalną od jednego głosu w pierwszej części, poprzez dwa w środkowej i cztery w ostatniej. Repryza A2 nie powtarza w pełni melodii z A, lecz selektywnie przywołuje frazy z okresu *a* oraz ostatnią frazę *a'*, która jest strukturalnie zredukowana. Taka metoda kompozycji sprawia, że muzyka jest bardziej zwarta i unika rozwlekłości. Cała część chóralna jest wykonywana bez tekstu, z użyciem sylaby „mu”. kończy się na akordzie toniki w takcie 101, wraz z 3-taktową kodą (przykł. 38).



Przykład 38. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Duet wymaga płynnego prowadzenia melodii i harmonijnego połączenia głosów. W niektórych fragmentach zastosowany jest śpiew *unisono*, w innych zaś każdy śpiewa własną melodię. Aby w pełni wyrazić emocje dzieła, soliści muszą precyzyjnie artykułować tekst i odpowiednio kontrastować tempo oraz intensywność śpiewu. Ważny jest także wzajemny dialog wykonawców, aby osiągnąć jedność interpretacyjną, co pozwoli na spójne wykonanie duetu i głębokie wyrażenie muzycznych założeń kompozytora.

4.3 Analiza arii „...Złoty blask jesieni...” (金色的秋光)

Słowa:

涓生：

秋光啊金色的秋光，
为什么这样短暂？

Juan Sheng:

Jesienne światło, o złote jesienne światło,
Dlaczego jest takie krótkie?
Jesteś po prostu samotną duszą

你刚为寂寞的灵魂
带来一丝温暖，
一切，一切，一切，
一切又化作过眼云烟。
我像在夜雾中飘零，
看不见黎明的天边；
我像在荒漠里孤行，
寻不到一溪清泉。

秋光啊金色的秋光，
为什么这样短暂？
你刚把西山红叶染得血一样浓艳
你刚用美好的光束点燃爱的火焰
为什么又像飞驰的流星，
消失得这般突然？
啊秋光啊金色的秋光，
为什么这样短暂？
你不要离去，你不要消散，
你不要离去，你不要消散！
啊秋光啊，金色的秋光，
再照耀再照耀我吧！
我多么渴望你永照我身边，
永照在我身边，
秋光，秋光，金色的秋光！

Wnieś odrobinę ciepła,
Wszystko, wszystko, wszystko,
Wszystko stało się przelotną chmurą.
Jestem jak dryfujący w nocnej mgle,
Nie widzę horyzontu świtu;
Jestem jak samotny spacer po pustyni,
Nie można znaleźć żadnego wyraźnego
strumienia.

Jesienne światło, o złote jesienne światło,
Dlaczego jest takie krótkie?
Właśnie zafarbowałeś czerwone liście
Xishan na kolor krwi
Właśnie rozpalileś płomień miłości
pięknym promieniem
Dlaczego przypomina latający meteor?
Zniknął tak nagle?
Ach, jesienne światło, Dlaczego jest takie
krótkie?
Nie odchodź, nie znikaj,
Nie odchodź, nie znikaj!
Ach, złote jesienne światło,
Oświeć mnie jeszcze raz!
Jakże pragnę, abyś pozostał przy mnie na
zawsze, Zawsze u mojego boku,
Jesienne światło, jesienne światło, złote
jesienne światło!

Aria "Złoty blask jesieni" dzieli się na dwie główne części: A w tonacji D-dur i B w C-dur. Utwór rozpoczyna się 14-taktowym preludium w metrum 3/8, w tempie *moderato*. Tempo zwalnia w takcie 11, gdzie melodia przechodzi od dominanty do subdominanty, kończąc się swobodnym przedłużeniem w takcie 14, przygotowującym przejście do części wokalne.

W takcie 15 metrum zmienia się na 2/4, wprowadzając część A, która składa się z trzech okresów: *a*, *b* i *c*. Okres *a* (takty 17-38) kontynuuje rytmiczny wzorec ze wstępu, wykorzystując pauzy jako interwały między frazami, co oddaje zakłopotanie i zagubienie

postaci Juan Sheng. Okres ten kończy się na dźwięku fis^1 . Okres *b* (takty 39-52) zaczyna się na słabej części taktu, z podobną progresją melodyczną jak w okresie *a*, ale z większą liczbą krótkich pauz i bardziej zwartym rytmem. Kończy się poprzez zwolnienie tempa i wydłużenie frazy, osiągając dominantę w takcie 52. Okres *c* (takty 53-75) powtarza frazy z pierwszego okresu z wolniejszym tempem, podkreślając słowa "Jesienne światło, złote jesienne światło, dlaczego jest tak ulotne". Muzyka nawiązuje strukturalnie do wcześniejszych części i kończy się na dominancie tonacji.

Część B rozpoczyna się w takcie 76 i wprowadza zmianę tonacji z D-dur na C-dur. Składa się z dwóch okresów: *d* i *dl*, które mają kontrastujący charakter, choć z podobnymi frazami na początku i podobnym rytmem. Okres *dl* wprowadza wznoszącą progresję i zwiększa intensywność dynamiczną.

Koda (takty 107-120) zamyka utwór, proponując dwa możliwe zakończenia: jedno kończące się na dźwięku a^2 , a drugie na e^2 . Kompozytor wykorzystuje *crescendo* i *rallentando*, aby osiągnąć pełne i efektowne zakończenie utworu.



Przykład 39. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Aria pochodzi ze sceny „Jesień” w operze *Żaloba (Shang Shi)* i jest przejmującym wyrazem sentymentalnych uczuć Juan Sheng. Dzieło to subtelnie sugeruje, że miłość Zi Jun i Juan Sheng, podobnie jak zmiana pór roku, przybiera melancholijny ton. Bohater, skonfrontowany z przygnębiającą atmosferą, wyraża swoją bezradność i tęsknotę za złotym blaskiem jesieni, który mógłby ponownie rozjaśnić jego życie.

Cała aria jest przesyciona muzycznym oddaniem emocji poprzez zastosowanie osłabienia akcentów na mocnych miarach, co doskonale oddaje zmieszanie i smutek bohatera. Okres *a* rozpoczyna się delikatnym *piano*, w której kompozytor mistrzowsko operuje dynamiką, wprowadzając *crescendo* i *decrescendo*, aby oddać gorycz i zmartwienie Juana Shenga (przykł. 39).



Przykład 40. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

W taktach 31-34 (przykł. 40) kompozytor sięga po pauzy ósemkowe z kropką, szesnastki oraz połączenia ósemek i pauz ósemkowych. Te muzyczne zabiegi doskonale oddają wewnętrzną bezradność Juan Sheng wobec przedstawionej sytuacji, jak wyraża to śpiewając: „Wszystko znów zamieniło się w chmurę dymu”.



Przykład 41. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Muzyczny nastrój części *b* rozwija się na bazie poprzedniego okresu. „Jestem jak dryfowanie w nocnej mgle, niezdolny do odnalezienia świtu; jestem jak wędrowka na pustyni, niezdolny do znalezienia strumienia czystej wody” (przykł. 41). Te frazy doskonale ukazują, że Juan Sheng jest zagubiony w życiu, błąka się w stanie niepewności, nie wiedząc, jak dalej żyć.



Przykład 42. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Fraza "Jesienne światło, złote jesienne światło, dlaczego jest tak krótkie" (przykł. 42) pojawia się ponownie, tym razem z bardziej złożoną strukturą. Melodia przestaje być spokojna, jak w części *a*, a tempo zwalnia, by następnie przyspieszyć. Dynamika *mezzo forte* podkreśla narastającą bezradność Juan Sheng wobec przemijania krótkiego jesiennego światła. Jego niepokój i niezrozumienie, dlaczego ten blask zniknął tak nagle, są wyraźnie słyszalne w intensyfikacji muzycznego wyrazu.



Przykład 43. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Po zmianie tonacji w części B, liryzm kompozycji zostaje znacząco wzmocniony, a emocjonalne przywiązanie Juan Sheng do jesiennego światła zostaje wyraźnie zaakcentowane. Dla podkreślenia tych intensywnych emocji, kompozytor stosuje dynamiczne oznaczenie *forte* na początku okresu *d* (przykł. 43). Dzięki temu bohater może w pełni ukazać swoją tęsknotę za jesiennym światłem, wyrażając nadzieję, że ono nigdy nie zniknie.



Przykład 44. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Okres *d1* wykorzystuje tę samą dynamikę, tempo oraz rytm co część *d*, lecz zawiera modulację w górę. W tym fragmencie zastosowano oznaczenie dynamiczne *forte* oraz fermatę na sylabie „啊 (a)” na początku frazy (przykł. 44). Te zabiegi podkreślają ogromną tęsknotę Juana Shenga za jesiennym światłem.



Przykład 45. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

W kodzie Juan Sheng wielokrotnie powtarza frazę "Jesienne światło", zmniejszając intensywność od *pianissimo* do *pianississimo*, co symbolizuje, że jego głos oraz uczucie do Zi Jun przypominają jesienne światło zanikające w nocy. W końcowej części kompozycji (przykł. 45) kompozytor stosuje technikę, w której Juan Sheng intonuje słowo „jesień” na dźwięku a^2 z dużą intensywnością, a następnie stopniowo zmniejsza dynamikę wraz z *decrescendo* do e^2 , po

czym wykonuje słowo „światło”. Ta zmiana dynamiki symbolizuje uczucia między Juanem Shengiem a Zi Jun, które gasną niczym jesienne światło.

Na podstawie mojego wokalnego doświadczenia chciałbym przedstawić kilka przemyśleń dotyczących interpretacji tej arii. Aby dokładnie oddać nastrój utworu, niezbędne jest pełne zrozumienie kompozycji. W pierwszej frazie kompozytor dostarcza wskazówek dotyczących wykonania, co ma na celu pomoc wykonawcy w lepszym oddaniu bezradności oraz zagubienia Juan Sheng. Podczas śpiewania solista musi kontrolować oddech tak, aby ukazać jego wewnętrzne przeżycia i utrzymać delikatną dynamikę w głosie.

Postać Juan Sheng powinna mieć melancholijny wyraz, a naprzemienne frazy melodyczne i akompaniamentu mają tworzyć wrażenie dialogu bohatera z jesiennym światłem, z którym dzieli się swoimi zwątpieniem i smutkiem. W frazie, gdzie słowo „wszystko” powtarzane jest czterokrotnie, należy wykonywać ją zgodnie z czasem trwania ósemek z kropką, zwracając uwagę na zakończenie frazy na mocnej części taktu. Analiza partytury wskazuje, że rytm słowa „wszystko” jest jednolity, jednakże, biorąc pod uwagę progresję nastroju i melodii, każde powtórzenie powinno być śpiewane inaczej, z uwzględnieniem dynamiki i zmieniającego się tempa, od napięcia do spokoju, aby wyrazić bezradność Juan Sheng, dla którego „wszystko zamieniło się w chmurę dymu”.

Nastrój okresu *b* pogłębia się w porównaniu do poprzedniego fragmentu, a kompozytor zaleca wykonywanie jej „bez celu”, co odzwierciedla dezorientację Juan Sheng, nie widzącego nadziei na przyszłość. Frazy powinny być śpiewane z kontrastem: pierwsza słabsza, druga silniejsza, co ma oddawać wewnętrzny monolog bohatera.

Wskazówką kompozytorską dla części *c* są słowa „szczerze”, Juan Sheng ponownie śpiewa o „jesiennym świetle”, a dynamika staje się coraz bardziej intensywna. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na ósemki z kropką, szczególnie przy słowach takich jak „zachód”, „piękno” i „miłość”, które mogą być delikatnie wydłużane. Słowo „dobra” zapisane jest w dwóch trzydziestostodwójkach, zajmujących zaledwie 1/4 taktu, dlatego powinny być wykonane bardzo szybko. Znak *mezzo forte* pojawia się kilkakrotnie, symbolizując emocjonalny wybuch, dynamika tego fragmentu musi być kontrolowana, aby zachować odpowiednią progresję emocjonalną w utworze.

Druga część kompozycji jest najbardziej intensywna emocjonalnie i dramatyczna, a melodia staje się bardziej wyrazista. Oznaczenie *forte* sugeruje namiętność, więc głos powinien

być mocniejszy, ukazując emocjonalne podekscytowanie Juan Sheng. Fraza „Nie odchodź, nie znikaj” powtarzana jest dwukrotnie, najpierw w spokojnym tempie, a następnie szybciej, co ukazuje pragnienie bohatera, by zachować jesienne światło. Kolejna fraza z opadającą melodią i lamentem na dźwięku a^2 , z intensywnością *forte* oraz fermatą, wskazuje na szczyt niespokojnych emocji. Dźwięk a^2 jest wyjątkowo trudny dla tenorów i wymaga technicznej precyzji oraz silnego wsparcia oddechowego. Podczas wykonania należy całkowicie otworzyć usta, podnieść podniebienie miękkie i wykorzystać rezonans głowowy do skoncentrowania głosu, aby osiągnąć maksymalną intensywność dźwięku.

4.4 Kwartet Zi Jun/Juan Sheng/ Śpiewaczka/ Śpiewak „...Powiew mrozu przenika serce” (寒潮透心怀)

Słowa:

涓生：

她又是这样 凄凉的神情，
她竟变得这样颓唐消沉，
她丧失了理想和勇气，
她陷进了世俗的平庸。
心绪啊缭乱，迷惘而虚空，
心绪啊缭乱，迷惘而虚空，
迷惘而虚空。

男歌者：

你可知道她的心多么沉痛？
你可知道她负担多么繁重？
爱情已经失去光彩，理想已经
化作幻梦。啊...！
这是谁啊践踏了少女的爱？
这是谁啊毁坏了心中楼台？
冰冷的社会，渺茫的未来。

女歌者：

你可知道她的心多么沉痛？
你可知道她负担多么繁重？

Juan Sheng:

Znów miała taki smutny wygląd,
Stała się tak przygnębiona,
Straciła swoje ideały i odwagę.
Była uwięziona w światowej przeciętności.
Mój umysł jest zdezorientowany,
zagubiony i pusty. Mój umysł jest
zdezorientowany, zagubiony i pusty.
Zamieszanie i pustka.

ŚPIEWAK:

Czy wiesz, jak bardzo jest smutna?
Czy wiesz, jaki ciężar ona dźwiga?
Miłość straciła swój blask, ideały straciły
Zamieniło się w sen. ach...!
Kim jest ta osoba, która podeptała miłość
dziewczyny? Kim jest ten, kto zniszczył
budowlę w moim sercu? Zimne społeczeństwo i
niepewna przyszłość

ŚPIEWACZKA:

Czy wiesz, jak bardzo jest smutna?
Czy wiesz, jaki ciężar ona dźwiga?

隐隐的隔膜，深深的裂缝，
这是谁啊践踏了少女的爱？
这是谁啊毁坏了心中楼台？
美好的追求已成泡影，严酷
的现实把希望葬埋。啊...！

子君：

看不清啊希望的未来，
忍不住啊隐隐痛苦悲哀，
爱情的花朵不要枯萎，
我该怎么把它灌溉？
西风啊乍起，寒潮透心怀，
西风啊乍起，寒潮透心怀。

Słaba przepona, głębokie pęknięcia,
Kim jest ta osoba, która podeptała miłość
dziewczyny? Kim jest ten, kto zniszczył
budowlę w moim sercu? Piękne dążenie stało się
bańką, surowe Rzeczywistość pogrzebała
nadzieję. ach...!

Zi Jun:

Nie widzę jasno przyszłości nadziei,
Nie mogę powstrzymać się od
odczuwaniabólu i smutku,
Nie pozwól, aby kwiat miłości zwiędł,
Jak mam to nawadniać?
Wieje wiatr zachodni, Powiew mrozu
przenika serce. Wieje wiatr zachodni, przenika
serce.

Kwartet zamyka scenę jesienną i stanowi kluczowy element opery, wyróżnia się bogactwem emocjonalnym i znaczeniem dramaturgicznym. Jego budowa to trzyczęściowa forma reprzyzowa, składająca się z powtarzających się fraz. Utwór utrzymany jest w tonacji fis-moll, która doskonale wyraża melancholię i zmieszanie bohaterów.

Po dwóch taktach pauzy, głosy Juan Sheng i Zi Jun wchodzą *unisono* w średnim tempie, utrzymując dynamikę na poziomie *mezzo piano*. Płynna, rozciągnięta melodia wyraża lament bohaterów z powodu utraty nadziei na miłość oraz przekształcenia ich ideałów w iluzję. Ta muzyczna fraza pozwala słuchaczom głęboko odczuć żal postaci.

W takcie 22 następuje zmiana dynamiki na *mezzo forte*, co prowadzi do kulminacji utworu na słowach: „umysł jest zdezorientowany, zagubiony, zachodni wiatr wznosi się, zimna fala przenika serce”. Melodia wznosi się z rejestru średniego do wysokiego, a faktura akompaniamentu nabiera większej złożoności. Równe wartości ósemkowe przekształcają się w tryle na interwałach oktaowych, co precyzyjnie oddaje głęboki smutek bohaterów. Narracja barytonu i mezzosopranu wzbogaca wysoki rejestr, utrzymując spójność muzyczną całego utworu. W końcowej frazie dynamika wraca do *pianissimo*, trafnie oddając gorzki nastrój bohaterów

Wykonanie kwartetu wymaga równomiernego oddechu oraz odpowiedniego podniesienia miękkiego podniebienia. Lekko otwarte usta pomogą osiągnąć wyższą pozycję rezonansu, a całość można zaśpiewać wykorzystując jedynie rejestr głowowy. W takcie 28 tekst powinien być śpiewany delikatniej i wolniej, z kontrolą dźwięku na końcu frazy. Kluczowe jest harmonijne zintegrowanie z czterogłosową strukturą. Oddech powinien być spokojny i głęboki a głos delikatny i spójny, co pozwoli lepiej podkreślić ponury i gorzki nastrój głównego bohatera oraz sprawić, że publiczność poczuje smutek i zagubienie postaci, niepotrafiącej znaleźć wyjścia.

4.5 Analiza arii „...Miecz przeszywający moje serce...” (刺向我心头的一把利剑)

Słowa:

涓生：

子君走了，子君走了，
冷清清，孤单单，只有空虚留在身边。
破碎的心失去了知觉，
呼啸的北风把幻梦吹散。
是谁，是谁？是谁在敲门？
是风儿吹动门环。不！
有人在敲门，这声音接连不断，
莫非子君 莫非子君又回转？
啊天哪！是它！被抛弃的狗儿阿随，
在风雪里找回家园。
它冻饿得在发抖，它瘦弱的多可怜，
啊小阿随，小阿随，
你为什么这时候来？

Juan Sheng:

Zijun odszedł, Zijun odszedł,
Jest zimno i samotnie, wokół mnie jest tylko pustka. Złamane serce straciło przytomność,
Wyjący wiatr północny rozwił sen.
Kto to jest, kto to jest? Kto puka do drzwi?
To wiatr zadął w kołatkę. NIE!
Ktoś puka do drzwi, dźwięk nie ustaje.
Czy możliwe, że Zijun powróci?
O mój Boże! To wszystko! Porzucony pies
A Sui, Znajdź dom w śniegu.
Trzęsło się z głodu i zimna, było takie chude i żalosne.
Ach, mały A-Sui, mały A-Sui,
Dlaczego przyszedłeś o tej porze?
Ale przyjdiesz i dotrzymasz mi towarzystwa?
Ach, mały A-Sui, mały A-Sui,

可是来陪我作伴？
 啊小阿随，小阿随，
 你为什么不进来？
 又睁大着恐惧的双眼！
 进来吧！进来吧！这里是你的家，
 可以避风寒。小阿随，小阿随，
 这些天你在哪里飘游，
 是否也感到凄冷和孤单。
 为什么它战栗的向后退，
 突然地转身跑远？啊！
 它是来找疼爱它的子君，
 把我看作恶魔一般。它在寻找温暖
 的家
 这家已被无形的铁拳砸烂。啊！
 它不是小阿随，
 是刺向我心头的一把利剑。啊！

Dlaczego nie wejdiesz?
 Znów otwórz szeroko oczy ze strachu!
 Proszę wejść! Proszę wejść! To jest twój
 dom.
 Może chronić przed wiatrem i zimnem.
 Mały A Sui, mały A Sui, Gdzie się ostatnio
 włóczyłeś?
 Czy Tobie również jest zimno i samotnie?
 Dlaczego drży i cofa się?
 Nagle się odwrócić i uciec? ach!
 Przybył, żeby spotkać Zijuna, któremu się
 to spodobało. Traktuj mnie jak demona. Szuka
 ciepłego domu Ten dom został rozbity na
 kawałki przez niewidzialną żelazną pięść. ach!
 To nie jest A Sui.
 To miecz przeszywający moje serce. ach!

Aria "Miecz przeszywającego moje serce" jest rozbudowaną kompozycją muzyczną, obejmującą 143 takty, charakteryzującą się skomplikowaną strukturą i niestandardową formą. Utwór można podzielić na sześć okresów wyznaczonych przez zmiany tonalne i metryczne.

Dzieło zaczyna się 5-taktowym wstępem w tempie *adagio*, metrum 4/4, w tonacji F-dur. Wstęp ten wyróżnia się delikatnym brzmieniem pionów akordowych, zaczynając od dynamiki *piano*, następnie rozwija się poprzez *crescendo* i kończy na *decrescendo*. W takcie 6, z łagodnym wejściem, rozpoczyna się okres *a*, kończący się w takcie 16 dominantą na dźwięku c^2 , który trwa przez cały takt, po czym następuje jedno-taktowa pauza. W takcie 18 metrum zmienia się na 2/4, wprowadzając okres *b*. Moment ten jest związany z dramaturgią sceniczną – Juan Sheng słyszy trzask drzwi, myśląc, że wróciła Zi Jun. Dynamika muzyki wzrasta, oddając niepewność bohatera. Okres ten kończy się akompaniamentem o homofonicznej harmonii. Fragment *c*, rozciągający się od taktu 35 do 88, zawiera najwięcej tekstu. Juan Sheng otwiera drzwi i widzi swojego porzuconego psa Asui. Scena ta wzbudza w nim silne emocje, co wyraża powtarzając imię psiego towarzysza. Melodia w tej części często zmienia kierunek i intensywność, balansując między *piano* a *forte*, tworząc dramatyczne napięcie, odzwierciedlając niedowierzanie i zdumienie bohatera. Od taktu 89 zaczyna się część *Allegro*,

z szybkim tempem i szesnastkowym rytmem, dynamika zmienia się od *crescendo* do *decrescendo*. To interludium wprowadza zmianę nastroju, przygotowując słuchacza do kolejnej części. Fragment *d* rozpoczyna się w takcie 96 wraz z tymczasowym przejściem do tonacji B-dur, co zasugerowane jest przez częste występowanie subdominanty tonacji, dźwięku es. Takty 107-122 stanowią sekcję *e* arii. Juan Sheng wierzy, że Asui powrócił szukać Zi Jun, która darzyła go wielkim uczuciem. Jednak czuły dom został utracony wraz z odejściem ukochanej. Tonacja w tym fragmencie przechodzi do C-dur. Ostatni okres utworu, zaczynający się od taktu 123, powraca do tonacji F-dur. Aby osiągnąć kulminację arii, która jest też momentem kulminacyjnym w całej operze kompozytor używa oktawowego skoku z c^2 do c^3 z intensywnością *fortissimo*, utrzymując ten dźwięk aż do końca dzieła, tworząc potężne, emocjonalne zakończenie.

Cała aria jest przemyślaną, uczuciową kompozycją, bogatą w zmiany tonalne i dynamiczne, odzwierciedlającą głębokie emocje i dramatyczne zwroty akcji w życiu bohatera.

„Miecz przeszywający moje serce” to aria z aktu „Zima”, w której Juan Sheng wyraża swoją skrucę i tęsknotę za Zi Jun. Kompozycja jest przesyciona silnymi emocjami i głębokim dramatyзмом, od pierwszych taktów do końca buduje intensywną atmosferę tragedii. Pod względem technik kompozytorskich utwór ten wykazuje znaczne podobieństwo do arii „Złoty blask jesieni”. Twórca często sięga po przedtakty na początku frazy, a także stosuje zróżnicowane oznaczenia dynamiki w partyturze, aby przyspieszyć rozwój narracji i oddać złożoność emocji Juana Shenga.



Przykład 46. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

W pierwszej frazie arii zaprezentowanej w przykładzie 46, dwie następujące po sobie linie melodyczne zawierające słowa „Zi Jun odeszła” opierają się na kropkowanym rytmie, który wznosi się o kwintę. Progresja drugiej frazy o sekundę wielką w stosunku do pierwszej podkreśla nieodwracalność odejścia Zi Jun. W dziewiątym takcie, synkopowany rytm na słowie „pustka” akcentuje osamotnienie Juan Sheng po utracie ukochanej. Dynamika w sekcji *a*

przechodzi od *piano* do *mezzo piano*, by następnie osiągnąć *forte* na ostatnim dźwięku, co pozwala bohaterowi na stopniowe wyrażanie swojego rozgoryczenia i zmartwienia.



Przykład 47. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Metrum sekcji *b* zmienia się na 2/4 (przykł. 47). W tej części występują pauzy ósemkowe z kropką, szesnastki i pauzy szesnastkowe, które doskonale oddają reakcję Juan Sheng na dźwięk pukania do drzwi. Ta kreatywna rytmiczna struktura jest idealnie dopasowana do niespokojnego stanu emocjonalnego bohatera. Juan Sheng myśli, że to powrót Zi Jun, co świadczy o jego głębokiej tęsknocie i miłości, a zmiana dynamiki podkreśla intensywność jego oczekiwania.



Przykład 48. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

W sekcji *c*, Juan Sheng z niecierpliwością otwiera drzwi, oczekując powrotu Zi Jun, lecz za drzwiami pojawia się pies Asui, którego wcześniej porzucił. W sercu Juan Sheng rodzi się uczucie straty i konsternacji. Aby oddać ten stan emocjonalny, kompozytor zastosował skoki interwałowe w linii melodycznej, potęgując dramatyczny efekt utworu. W frazie „mój Asui” użyte zostało *arpeggio*, co dodatkowo wzmacnia emocjonalne napięcie (przykł. 48).



Przykład 49. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

W frazie „Asui trzęsie się z zimna, jest głodny i strasznie chudy” kompozytor wykorzystuje synkopowane rytmy na przymiotnikach „głodny” oraz „chudy”, aby podkreślić niedolę psa. Kolejne dwie frazy są bardzo liryczne, charakteryzują się linią melodyczną, która rozwija się w dół, tworząc progresję opadającą (przykł. 49).



Przykład 50. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

W takcie 67 pojawia się motyw rytmiczny, który nawiązuje do pierwszej frazy arii, niczym muzyczne echo, ale wraz z kontrastem w treści słownej. W takcie 75 wprowadzony zostaje złożony rytm, aby mocniej zaakcentować moment wołania Asui, gdy Juan Sheng zastanawia się czy jemu również doskwiera ten sam chłód i samotność (przykł. 50).



Przykład 51. Shi Guangnan, *Shang Shi*, wyciąg fortepianowy

Po interludium tempo gwałtownie wzrasta, odzwierciedlając przyspieszone bicie serca Juan Sheng. Gdy dostrzega, że Asui odwraca się i ucieka, jego niepokój rośnie, a w dramatycznym wołaniu kompozytor ponownie stosuje synkopowane rytmy, z melodią wznoszącą się do dźwięku a^2 . Część *e* rozpoczyna się od taktu 107, gdzie trzy kolejne frazy (przedstawione w przykładzie 51) są wykonywane na różnych wysokościach, ale w tym samym tempie. Linia melodyczna, przypominająca mowę, doskonale oddaje zagubienie bohatera.

Pod koniec arii kompozytor wprowadza liczne kropkowane rytmy, które wznoszą się ku górze, pozwalając Juanowi Shengowi wyrazić swoje cierpienie. Porównując psa Asui do miecza przeszywającego jego serce, powtarza główny motyw muzyczny arii. Zastosowanie

triol wzmacnia rytmiczną strukturę utworu. Utwór kończy się dramatycznym skokiem o oktawę z c² do c³, osiągając emocjonalną kulminację.

Ta pełna intensywnych przeżyć aria stanowi wyjątkowe wyzwanie dla głosu. Na podstawie własnego doświadczenia wokalnego mogę stwierdzić, że wykonanie jej wymaga nie tylko technicznej precyzji, ale również głębokiej interpretacji emocjonalnej, aby w pełni oddać dramatyzm i złożoność uczuć bohatera. Już sam jej tytuł „Miecz przeszywający moje serce” sugeruje jej tragiczny wydźwięk.

Pierwsza fraza „Zi Jun odeszła” zawiera wznosząca się melodię opartą na kwincie z rytmem kropkowanym, podczas śpiewania należy podkreślić sylabę „jun”, wzmacniając intensywność wymawiania imienia ukochanej. Druga fraza „Zi Jun odeszła” charakteryzuje się większą ekspresją emocjonalną niż pierwsza, dzięki zastosowaniu progresji wznoszącej. W następnej frazie należy przedstawić samotność Juan Sheng po odejściu Zi Jun, podkreślając słowa „zimno” oraz „samotność” poprzez staranne wykonanie ósemek i spójne frazowanie. Ważne jest również zwrócenie uwagi na wyraźną wymowę każdego słowa, szczególnie spółgłosek.

Drugi fragment arii należy zaśpiewać z niepokojem i smutkiem. Frazą „kto to jest, kto to jest” jest krótka i zwarta, śpiewak powinien kontrolować rytm, zwłaszcza na pauzie szesnastkowej, zwracając szczególną uwagę na szybszą melodię. Na frazie „To wiatr uderza w dzwonek do drzwi” pojawia się *decrescendo*, a trzy słowa „dzwonek do drzwi” są śpiewane z taką samą intensywnością, wyrażając wątpliwość Juan Sheng. W 24 takcie tempo wzrasta do nieco szybszego, gdzie bohater neguje własne myśli. Oznaczenie *mezzo piano* sugeruje, by nie śpiewać zbyt mocno, wyrażając negatywne myśli bohatera. Cztery słowa „To chyba Zi Jun” w taktach 27-28 posiadają ten sam wzorzec rytmiczny co początek fragmentu, ze zmianą dynamiki z *mezzo piano* na *mezzo forte*. Słowa „chyba” i „Jun” są akcentowane, co należy podkreślić w śpiewie, by oddać rozwój wewnętrznych emocji Juan Sheng. W frazie „To chyba Zi Jun znów wróciła” tempo zwalnia, dzięki czemu imię Zi Jun jest wymawiane dłużej. Utrzymanie dźwięku g² z intensywnością *forte* prowadzi utwór do małej kulminacji.

Trzeci fragment ma liryczny charakter, zwolnione tempo wraz z użyciem techniki *mezza voce* pozwala realistycznie przedstawić emocje bohatera podczas ponownego spotkania z psim towarzyszem. Barwa głosu powinna być przyciemniona i łagodna, aby naśladować drżenie. Ostatnie dwie frazy „Mały Asui, mały Asui” nabierają jeszcze większej emocjonalnej głębi i

mogą być śpiewane płaczliwym głosem, co dodaje im wyrazistości w wysokim rejestrze. W taktach 63-66 słowa „oczy szeroko otwarte ze strachu” mają melodię opadającą co wraz z synkopowanym rytmem wyraża wewnętrzny niepokój Juan Sheng. W kolejnej frazie „wejdź, wejdź”, bohater delikatnym głosem zaprasza psa do domu. Wzór rytmiczny tej frazy jest taki sam jak w pierwszej, ale sposób śpiewania jest inny i powinien być bardziej spójny ze względu na zwiększoną gęstość faktury akompaniamentu. Przyśpieszenie tempa podkreśla rosnące zdenerwowanie bohatera, które jest kontynuowane w taktach 75-78, gdy Juan Sheng ponownie woła imię Asui. Melodia następnej frazy „gdzie się ostatnio włóczyłeś?” rośnie by następnie opaść wraz ze zwolnieniem tempa. Utrzymana w wysokim rejestrze pierwsza połowa frazy osiąga emocjonalny punkt kulminacyjny na dźwięku g^2 . Słowo „gdzie” należy śpiewać na pełnym otwarciu, w pełni wykorzystując rezonans. By wyrazić pogłębienie poczucia samotności bohatera można ponownie użyć techniki *mezza voce* co nada głosowi płaczliwy ton. Słowo „czuję” jest skokiem o oktawę, co jeszcze bardziej podkreśla ból po odejściu Zi Jun.

Tempo części *d* to nieco szybsze *allegro*, śpiewane z mniejszą intensywnością, by wyrazić zagubienie i zakłopotanie Juan Sheng. Idąca ku górze linia melodyczna na słowie „啊(a)” powinna być zaśpiewana spójnie i mocno. Synkopowane akcenty w dynamice *forte* wymagają odpowiedniego podparcia oddechowego oraz pełnego otwarcia ust co pozwoli wykorzystać cały rezonans głosu. Zmiany melodyczne w części *e* są niewielkie, a sposób śpiewania przypomina styl recytatywu, wyrażając monolog wewnętrzny bohatera. Wyjątkiem jest ostatnia fraza, która posiada duży skok interwałowy i wykorzystuje wartości z kropką, wzmacniając rytm. Podczas śpiewania należy zwiększyć siłę, szczególnie w nutach z kropką, a słowo „zniszczone” ze znakiem akcentu powinno być śpiewane krótko i mocno, z wyraźnym podkreśleniem spółgłosek.

Koniec arii to wznosząca się ku górze bogata melodia, nadal wykorzystująca kropkowany rytm. Skoki melodyczne przechodzą stopniowo od kwinty do oktawy wraz z dynamiką *crescendo*. W taktach 126-129 słowo „啊(a)” trwa całą frazę. Skoki interwałowe na ósemkach z kropką powinny być zaśpiewane spójnie i naturalnie, bez nagłych zatrzymań. Wykorzystane triole podkreślają ból bohatera, są niczym strzały przeszywające jego serce. Ostatnie słowo „啊(a)” to skok interwałowy o oktawę z c^2 do c^3 z dynamiką *fortissimo*, jest to moment największego bólu, który prowadzi operę do kulminacji. „Wysokie C” to wokalne wyzwanie dla każdego tenora, wymagające odpowiedniego przygotowania technicznego. Aby dobrze wykonać ten dźwięk, potrzebna jest kontrola oddechu, rezonansu i wsparcia mięśniowego. Usta

powinny być całkowicie otwarte, umożliwiając swobodny przepływ powietrza. Pełne wykorzystanie rezonansu głowy pomaga w projekcji dźwięku i zapewnieniu bogatego brzmienia. Skutecznie połączenie tych elementów pozwoli soliście osiągnąć zamierzony efekt, wydobywając ekspresyjne „wysokie C”, które oddaje interpretacyjne intencje dzieła.

Rozdział 5. Analiza porównawcza *Łucji z Lammermooru* i *Żaloby*

5.1. Podobieństwa

Z perspektywy libretta, obie opery stanowią adaptacje znanych dzieł literackich, których twórcy poprzez swoje kompozycje wyrażają głębokie, osobiste rozczarowania i refleksje nad ludzkim losem. Zarówno *Łucja z Lammermooru*, opera tragiczna w stylu *bel canto* z muzyką Gaetana Donizettiego, oparta na powieści Waltera Scotta *Narzeczona z Lammermoor*, jak i *Żaloba*, inspirowana powieścią Lu Xuna o tym samym tytule, podejmują temat tragicznej miłości. W obu dziełach relacje uczuciowe bohaterów zostają zniszczone przez nieprzejdane realia społeczne i moralne, prowadząc do tragicznego finału. Śmierć bohaterek, motywowana żalem i poczuciem beznadziei, oraz los mężczyzn, skazanych na życie w wyrzutach sumienia, stanowią poruszającą krytykę ówczesnych norm społecznych oraz hipokryzji moralnej.

Pod względem gatunku muzycznego, obie opery są wyrazistymi przykładami lirycznych dramatów psychologicznych, w których muzyka pełni kluczową rolę w ukazaniu wewnętrznych przeżyć postaci. *Łucja z Lammermooru* reprezentuje szczytowe osiągnięcie włoskiej opery *bel canto*, oferując bogate melodie, głębokie portrety psychologiczne postaci i harmoniczne wyrafinowanie. Z kolei *Żaloba*, czerpiąc inspiracje z zachodnich tradycji operowych, łączy techniki deklamacyjne z melodyjnością charakterystyczną dla chińskich ballad, co stanowi istotny krok w ewolucji chińskiej opery współczesnej. Dzieło to, dzięki swojej dojrzałości artystycznej i wyjątkowej sile ekspresji, zapisało się na stałe w historii chińskiego teatru muzycznego.

Kolejnym istotnym aspektem porównania jest poziom trudności wykonawczej obu dzieł. Zarówno *Łucja z Lammermooru*, jak i *Żaloba* stanowią nie lada wyzwanie dla śpiewaków, wymagając niezwyklej techniki wokalne, zdolności aktorskich oraz wytrzymałości fizycznej. W operze Donizettiego tenor i sopran mierzą się z wieloma skomplikowanymi pasażami, powtórzeniami i duetami, a kulminacją ich wysiłków są arie „*Fra poco a me ricovero*” i „*Tu che a Dio spiegasti l'ali*”, które należą do jednych z najtrudniejszych w repertuarze operowym. Natomiast w *Żalobie* cała czteroaktowa opera spoczywa niemal wyłącznie na barkach dwojga głównych bohaterów, których głosy muszą unieść ciężar dramatyczny całego spektaklu. Ich

rola nie ogranicza się jedynie do arii, lecz obejmuje również znaczną liczbę powtórzeń i deklamacji, co czyni *Żalobę* jednym z najtrudniejszych dzieł w chińskiej literaturze operowej.

Obie opery cechuje niezwykła subtelność muzyczna i mistrzowskie operowanie środkami wyrazu. Donizetti, wierny tradycji włoskiej szkoły wokalne, tworzy dzieło, w którym dramatyzm orkiestry doskonale współgra z melodyjnością partii wokalnych, tworząc harmonijną całość. Z kolei Shi Guangnan, uważany za chińskiego „mistrza melodii”, kreuje kompozycję o wyjątkowej śpiewności, przesiąkniętą emocjonalnym napięciem i subtelną harmonią. Obaj twórcy w sposób nowatorski łączą w swoich dziełach tradycję z nowoczesnością, otwierając nowe perspektywy dla rozwoju opery.

Podsumowując, zarówno *Łucja z Lammermooru*, jak i *Żaloba* stanowią arcydzieła swoich tradycji operowych, ukazujące nie tylko dramatyczne historie miłosne, lecz także głęboko zakorzenione refleksje nad ludzką naturą, społeczeństwem i nieuchronnością przeznaczenia.

5.2. Różnice

Pomimo że oba dzieła poruszają temat tragicznej miłości, różnice wynikające z odmiennych kontekstów kulturowych, historycznych i społecznych mają istotny wpływ na sposób ich przedstawienia i odbioru. Kompozytorzy, pochodzący z różnych epok i środowisk, zajmowali odmienne pozycje w hierarchii społecznej, co znajduje odzwierciedlenie w losach bohaterów, doświadczających presji wynikającej z realiów swoich czasów. W konsekwencji obie opery ukazują charakterystyczne cechy epok, w których powstały oraz reprezentują różne ideologie.

Narieczona z Lammermooru to opera oparta na powieści historycznej Waltera Scotta, której fabuła czerpie inspirację z autentycznych wydarzeń. Dzieło przedstawia złożone relacje miłości i nienawiści pomiędzy arystokratycznymi rodzinami w XVIII-wiecznej Szkocji. Kontekst społeczno-historyczny odzwierciedla feudalne podziały i ograniczenia klasowe, które stanowiły nieprzekraczalną barierę dla miłości bohaterów. Donizetti jako przedstawiciel włoskiej opery romantycznej, poprzez swoją muzykę eksponuje emocjonalną głębię i dramatyzm postaci, jednak jego spojrzenie na ówczesne realia społeczne pozostaje ograniczone przez jego własne doświadczenia.

Z kolei dzieło *Shangshi*, odnosi się do problematyki niekompletności burżuazyjnej rewolucji demokratycznej. Autor przedstawia dramatyczną sytuację bohaterki Zi Jun, która stopniowo uświadamia sobie brak możliwości ucieczki od społecznych ograniczeń. Ukazuje konieczność zmiany irracjonalnego systemu społecznego, podkreślając, że jedyną drogą do uniknięcia podobnych tragedii jest realizacja społecznej emancypacji. Tym samym dzieło staje się formą buntu przeciwko tradycyjnym koncepcjom miłości i ról społecznych w feudalnym społeczeństwie.

Równie istotne są różnice w sposobie narracji obu oper. *Łucja z Lammermooru* opiera się na faktach historycznych, a historia opowiadana jest z perspektywy trzeciej osoby. Takie podejście umożliwia wyrażenie myśli i poglądów kompozytora w sposób pośredni, poprzez muzykę i dramat sceniczny. Natomiast *Żaloba* wykorzystuje narrację pierwszoosobową, co pozwala odbiorcom na głębsze utożsamienie się z emocjami bohaterów. Tego rodzaju perspektywa sprawia, że odbiorca stopniowo przeżywa i przyswaja zawarte w dziele refleksje.

Pod względem muzycznym, oba utwory reprezentują odmienne podejście do kompozycji. *Łucja z Lammermooru* jest przykładem klasycznej włoskiej opery, w której Donizetti umiejętnie wykorzystuje charakterystyczne dla tego stylu melodie i tańce. Struktura dzieła oparta jest na powracającym motywie muzycznym, który stanowi spoiwo kompozycji i buduje napięcie dramatyczne poprzez kontrasty między poszczególnymi aktami.

Z kolei *Żaloba* czerpie inspirację zarówno z zachodniej opery, jak i chińskiej tradycji muzycznej. Shi Guangnan włączył do swojej kompozycji elementy chińskich pieśni ludowych, czego przykładem jest zastosowanie charakterystycznej pentatoniki, rzadko spotykanej w zachodnich operach. Dzięki temu dzieło prezentuje wyjątkowy styl, łączący w sobie elementy kultury wschodniej i zachodniej, a także przyczynia się do rozwoju chińskiej opery narodowej.

W zakresie chóralistyki również zauważalne są istotne różnice. W *Żalobie* partie chóralskie wykonywane są za kulisami, co wzbogaca narrację poprzez subtelne uzupełnienie dramaturgii scenicznej. W przeciwieństwie do tego, w *Łucji z Lammermooru* chór pełni aktywną rolę sceniczną, integrując śpiew i grę aktorską w celu napędzania fabuły.

Podsumowując, analiza obu oper ukazuje istotne różnice wynikające zarówno z kontekstu historycznego i społecznego, jak i z podejścia kompozytorskiego. Podczas gdy *Łucja z Lammermooru* reprezentuje klasyczne wzorce opery włoskiej, *Żaloba* stanowi syntezę zachodnich i wschodnich elementów muzycznych, oferując unikalne podejście do tradycji operowej.

Zakończenie

Niniejsza praca stanowi dogłębne porównanie oper *Lucja z Lammermooru* Gaetano Donizettiego oraz *Żaloba* Shi Guangnana, ukazując ich znaczenie w kontekście społeczno-kulturowym oraz estetycznym. Analiza obu dzieł wykazała, że mimo różnych realiów historycznych i geograficznych, ich istota dramatyczna oraz muzyczna dąży do wspólnego celu – autentycznego oddania ludzkich emocji i kondycji w kontekście narzuconych norm społecznych.

Obie opery, choć zakorzenione w odmiennych tradycjach kulturowych, wyróżniają się pod względem głębokiego rysunku psychologicznego postaci i precyzyjnej konstrukcji dramaturgicznej. Kompozytorzy wykorzystali różne środki muzyczne – od melodyjnych, belcantowych linii wokalnych Donizettiego po ekspresyjne, nasycone dramatyzmem frazy Shi Guangnana – aby stworzyć bogate portrety bohaterów: Edgardo i Juan sheng. Każdy z nich wyraża różne aspekty ludzkiego losu, od pragnienia miłości po ból straty i konflikty moralne.

Analiza arii oraz duetów pozwoliła na ukazanie, w jaki sposób twórcy oper konstruują relacje między postaciami oraz rozwijają wątki dramatyczne. Użycie kontrastu między lirycznymi a dramatycznymi momentami, zastosowanie różnorodnych środków harmoniczych i orkiestrowych, a także świadome kształtowanie napięcia sprawia, że obie opery angażują widza i skłaniają do refleksji nad uniwersalnymi wartościami. Ponadto, porównanie stylu kompozytorskiego Donizettiego i Shi Guangnana pokazuje ewolucję opery jako gatunku, od XIX-wiecznego romantyzmu po współczesne poszukiwania dźwiękowe.

Wnioski z tej analizy wskazują na istotną rolę opery jako formy artystycznej, która niezależnie od czasu i miejsca powstania, pozostaje medium zdolnym do wyrażania najgłębszych emocji człowieka. Zarówno *Lucja z Lammermooru*, jak i *Żaloba*, poprzez odzwierciedlenie problemów społecznych, miłości i tragedii, ukazują uniwersalne prawdy o ludzkim życiu. Twórcy tych oper podjęli się nie lada wyzwania, tworzenia muzyki, która nie tylko wzrusza, ale również skłania do głębszej refleksji nad naturą ludzką.

Podsumowując, można stwierdzić, że porównanie opery europejskiej i chińskiej ukazuje zarówno różnorodność kulturową, jak i wspólne cechy charakteryzujące sztukę operową.

Pomimo różnic stylistycznych i technicznych, ich przesłanie pozostaje niezmiennie – muzyka operowa to zwierciadło społecznych nastrojów i osobistych przeżyć bohaterów, a zarazem uniwersalny język ludzkich emocji i dramatów. Obie opery pozostają niezaprzeczalnym wkładem w rozwój sztuki muzycznej, będąc źródłem inspiracji dla kolejnych pokoleń muzyków, badaczy i miłośników opery.

Bibliografia

- Ashbrook, W., *Donizetti And His Operas*, Cambridge University Press, 1983
- Cammarano, S., *Libretto do Łucji z Lammermooru*, Shijie Wenwu Chubanshe, 1999
- Celletti, R., *A History of Bel Canto*, Oxford University Press, 1996
- Celletti, R., *Donizetti e il bel canto*, Torino ED, 2004
- Chen Lufeng, *Dla upamiętnienia 160 rocznicy śmierci Donizettiego*, Shijie Wenhua, 2008
- Cui Jianchen, *Kreacja roli Juanshenga z opery „Żaloba” i analiza jego ważniejszych partii*, QuFu Shifan Daxue, 2018
- Deng, Yanrui, *Zarys charakterystyki treści oper Donizettiego*, Huanghe Zhi Sheng, 2013
- Ding Chao, *Analiza wykonawcza i dydaktyczna ansambli w chińskiej operze narodowej – na przykładzie duetu „Kwiat wisterii*, Dangdai Yinyue, 2015
- Donizetti, G., *Autobiografia e lettere. A cura di Eugenio Gara*, Ricordi, 1948
- Departament Sztuki Ministerstwa Kultury Chińskiej Republiki Ludowej, *Antologia chińskiej twórczości operowej*, Wenhua Yishu Chubanshe, 2012
- Er Ba, *Donizetti: Łucja z Lammermooru*, Shiting Jishu, 2006
- Iftene, L., *The Semantics and Pragmatics of the Character of Edgardo from Donizetti's “Lucia di Lammermoor”*, Bulletin of the Transilvania University of Braşov, 2020
- Ju Qihong, *Zarys estetyki operowej*, Anhui Wenyi Chubanshe, 1991
- Kański, J., *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2008
- Kamiński, P., *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2018
- Lanza G., *Donizetti. Vita, musiche, epoca*, Edizioni del Girasole, 1984
- Li Jinwei, Li Jinyuan, *Sztuka dydaktyki wokalne Shen Xiang*, Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe, 2008
- Li, Hesheng, *Omówienie charakterystyki artystycznej opery „Żaloba”*, Yinyue Shikong, 2015

- Liang Xiao, *Charakterystyka artystyczna ansambli – na przykładzie opery „Żałoba”*, 2021
- Liu Lu, Cao Ling, *Analiza twórczości wokalne Shi Guangnana – na przykładzie opery „Żałoba”*, Beifang Yinyue, 2018
- Nagel, J. J., *Lucia di Lammermoor: An Intersection on the Oral and Aural Roads. Opera on the Couch*, Routledge, 2022
- QianYuan, Lin Hua, *Wprowadzenie do opery*, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2003
- Scott, W., *Narieczona z Lammermoor*, Nasza Księgarnia, 1979
- Shao Beiyi, *Analiza narodowego charakteru twórczości operowej Shi Guangnana*, Sichuan Yinyue Xueyuan, 2008
- Shi Guangnan, *Żałoba*, Zhongguo Gewu Juyuan, 1983
- Shi Guangnan, *Jak pisać pieśni*, Hunan Wenyi Chubanshe, 1991
- Shang Jiazhou, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne*, Hueyue Chubanshe, 2003
- Su Xia, *Słynni kompozytorzy i dzieła chińskiej muzyki współczesnej*, Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, Pekin, 2005
- Sun Tao, *Analiza wpływu oper Donizettiego na kanony estetyczne bel canto – na przykładzie opery „Lucja z Lammermooru”*, Yishu Pingjian, 2017
- Wang Qizhang, *Słownik muzyki zagranicznej*, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2009
- Wang Ziwei, *Analiza sceniczna duetu „Lucia perdona...Sulla tomba”*, 2019
- Wang Cizhao, *Charakterystyka estetyczna twórczości wokalne-lirycznej Shi Guangnana*, Zhongyang Yinyue Xueyuan Xuebao, 1992
- Wei Ming, *Refleksje na temat chińskiej opery i musicalu*, Zhongguo Wenlian Chubanshe, 2008
- Wu Zuqiang, *Donizetti: Lucja z Lammermooru*, Shijie Wenwu Chubanshe 1999
- Wu Zuqiang, *Budowa utworu i analiza muzyczna*, Renmin Yinyue Chubanshe. 2004
- Xu Jia, *Charakterystyka artystyczna opery „Żałoba” i jej wpływ na rozwój opery chińskiej*, Hunan Shifan Daxue, 2003

- Yang Jing, *Analiza wykonawcza ansambli z opery „Żaloba”*, Shandong Shifan Daxue, 2011
- Yu Xianmiao, *Stylistyka muzyczna opery „Żaloba”*, Dazhong Yishu, 2011
- Yu Jiayang, *Analiza wykonawcza partii Juanshenga z opery „Żaloba”*, Shandong Shifan Daxue, 2016
- Zong Sai, *Analiza partii Edgara z opery „Lucja z Lammermooru” na przykładzie arii „Tombe deglia...Fra poco a me ricovero*, Wuhan Conservatory of Music, 2018
- Zhao Meibo, *Sztuka śpiewu*, Shanghai Yinyue Chubanshe, 1997
- Zhou Chang, *Kompozytorzy i utwory nowożytnej i współczesnej muzyki chińskiej*, Renmin Yinyue Chubanshe, 2003
- Zhu Jian, *Jasna gwiazda na firmamencie włoskiej opery – dla upamiętnienia 200 rocznicy śmierci włoskiego kompozytora operowego Donizettiego*, Yinyue Aihaozhe, 1997
- Zheng Guodong, *Emocje są życiem muzycznych sztuk performatywnych – analiza wykonawcza partii „Złoty blask jesieni” z opery „Żaloba”*, Qinzhou Xueyuan Xuebao, 2015
- Zespół redakcyjny Historii opery chińskiej, *Historia opery chińskiej tom 1 i 2*. Wenhua Yishu Chubanshe, 2012

Źródła internetowe

- Celletti R., *Storia del belcanto*, Oxford: Clarendon Press, dostęp online: WorldCat.org
- Duey P. A., *Bel canto in its Golden Age*, Da Capo Press, dostęp online: Internet Archive
- Hilary P., Toft R., *Bel Canto: A Performer's Guide*, Oxford University Press, dostęp online: Academia.edu
- Jander O., *Bel canto*, w: Stanley Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Opera*, dostęp online: Scribd.com
- Marchesi M., *Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal Method*, Dover, dostęp online: WorldCat.org

- Mattia P., *L'autentico Bel canto italiano si basa sulle VOCALI LIRICHE ovvero l'*, dostęp online: <http://belcantoitaliano.blogspot.com/2020/12/belcanto-italiano-lautentico-bel-canto.html?m=1>
- Niesler A., *Opera w epoce romantyzmu - Historia muzyki nie gryzie*, dostęp online: <https://www.historiamuzyki.pl/opera-w-epoce-romantyzmu/>
- Osborne C., *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Portland, Oregon: Amadeus Press, dostęp online: WorldCat.org
- Potter J., *Tenor: History of a Voice*, New Haven & London: Yale University Press, dostęp online: [Gale OneFile](http://GaleOneFile)
- Reid Cornelius L., *Bel Canto: Principles and Practices*, Joseph Patelson Music House, dostęp online: WorldCat.org
- Rosselli J., *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge: Cambridge University Press, dostęp online: JSTOR
- Rushmore R., *The Singing Voice*, London: Hamish Hamilton, dostęp online: National Library of New Zealand
- Scott M., *The Record of Singing, Vols. 1 and 2*, London: Duckworth, dostęp online: [Internet Archive](http://InternetArchive)
- Sibel C., *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy (Book Review)*, dostęp online: Academia.edu
- Stark J., *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, University of Toronto Press, dostęp online: Scribd.com

Podziękowania

Zakres badań przedstawionych w niniejszej dysertacji kształtował się stopniowo w trakcie moich studiów doktoranckich w Polsce, a jej ostateczna forma jest wynikiem cennych wskazówek i merytorycznego wsparcia mojego Promotora. Praca ta stanowi podsumowanie wieloletnich akademickich poszukiwań oraz syntezę mojej refleksji nad sztuką wokalną. Okres studiów doktoranckich w Polsce był dla mnie czasem intensywnej pracy i wytrwałego dążenia do doskonalenia wiedzy, ale także okresem niezwykle cennym, który na zawsze pozostanie w mojej pamięci. Uświadamiam sobie, że ukończenie tej dysertacji stanowi jedynie etap w moim dalszym rozwoju akademickim i artystycznym, a przede mną jeszcze wiele wyzwań badawczych.

Pragnę złożyć wyrazy głębokiej wdzięczności mojemu Promotorowi, Profesor Dorocie Radomskiej, za nieocenione wskazówki i wsparcie na każdym etapie pracy – od wyboru tematu, poprzez opracowanie koncepcji badawczej, dobór metodologii, selekcję i analizę źródeł, aż po doskonalenie warstwy językowej i stylistycznej dysertacji. Jej wiedza, życzliwość i naukowe przewodnictwo były dla mnie nieocenioną pomocą w realizacji tej pracy.

Szczególne podziękowania kieruję również do Dyrektora Artystycznej, Pani Moniki Przestrzelskiej-Polaczek, za jej cenne uwagi i wsparcie, które miały istotny wpływ na kształt moich badań i artystycznych dociekań.

Na koniec, pragnę serdecznie podziękować Uniwersytetowi Muzycznemu Fryderyka Chopina za stworzenie inspirującego i sprzyjającego rozwojowi intelektualnemu środowiska akademickiego, które stało się dla mnie drugim domem i nieocenioną przestrzenią do rozwijania mojej pasji.

to joy, par si schiu - da il ciel per me!
grant, oh, grant one hour of joy!

pian - to, si, s'ap - pre - sta - no per te!
grant thee, may'st thou nev - er rue this day!

Nº 4. "Sulla tomba che rinserra.,
Recitative and Duet. - Finale I.

Alice.

Voice. E-gli sa - vanza! La vi - ci - na so - glia io cauta ve - glie -
I hear him coming, I will stay no longer, but o'er thy safety

Piano. *Vln.*

(re-enters the castle.)

ro. watch. Tutti.

Allegro.

Edgar.

Lu - ci - a, per - do - na se ad o - ra i - nu - si - ta - ta io ve - der - ti chie -
For-give me, oh Lu-cy, if at an hour un - wont - ed I have ask'd thee to

de - a: ra-gion pos - sen - te a ciò mi trasse. Pria che in ciel bian -
meet me, but short the moments I yet may tar-ry; when the ear - ly

Str.

cheg-gi l'al - ba no - vel - la, dal - le pa - trie spon - de lun - gi sa -
twi-light brightens to morn-ing, from the shores of Scot-land I shall be

p

Lucy.

Che di-ci!
Oh sorrow!

rò. Pe' fran-chi li-di-a - mi - ci sciol-go le ve - le: i - vi trattar m'è
far. Oursails are set to southward, France will re-ceive us, thither I bear a

Lucy.

da-to le sor-ti del - la Scozia. E me nel pian-to ab-ban-do-ni co -
mission that may re-trieve our country. And canst thou leave me, for thy ab-sence to

Edgar.

sì? Pria di la-sciar-ti A - sthon mi veg-ga - io sten-de-rò pla -
mourn? Ere my de-parture, I'll seek thy brother, There shall be peace be -

Che a-
What

ca - to a lui la de - stra, e la tua de - stra, pe - gno fra noi di pa - ce, chie - de -
tween us, strife be for - got - ten; in pledge of lasting friendship, I then will ask him for thy

fp *p*

Moderato. (agitated)

scol - - to! Ah no, ri - man - ga nel si - len - zio se -
say'st thou? ah, no, in si - lence let our love yet be

rò.
hand.

Moderato. *subito affrett.*

affrett. **Edgar (ironically)** **Allegro.**

pol - to per or l'ar - ca - no af - fet - to. In - ten - do! Di mia
hid - den; I know 'twere vain to ask him. Thou know'st him! Him who

fp *fp* *Str.*

Fag. Tromb. and Serpent.

stir - pe il reo per - se - cu - tor de' ma - li mie - i an - cor pa - go non
vile - ly doth per - se - cute my race, whose un - just fu - ry time nor reason can

fp Tromb.

Adagio.

è! Mi tol-se il pa-dre, il mio re-tag-gio a-vi-to - Nè ba-sta? Che b-ra-ma an-
turn! He slew my fa-ther, my her-it-age he plun-der'd, - What would he? Is't not e-

f Tr. *Tr. sustain.* *p*

cor quel cor fe-ro-ce e ri-ò? la mia per-di-tain-te-ra? il sangue
nough? Will but my life-blood suf-fice him, by whose craft I am ruined? E-ternal

f Str.

Allegro vivace.

Lucy. Edgar. *con forza* Lucy.

mi-o? E-gli m'o-dia! Ah no! M'ab-bor-re! Cal-ma, oh ciel, quel-l'i-rae-
hatred he hath sworn me! Ah no! Oh vengeance! Ah, be calm, thy an-ger

Tutti. *f* *p*

Edgar.

stre-mal Fiamma ar-den-te in sen mi cor-re!
blinds thee. Fire con-sum-ing with-in me rag-es!

f *p* *cresc.*

Lucy.

M'o-di! Ed-gar - do!
Hear me! Oh Ed - gar!

8

Edgar.
rall.

M'o - di, e tre - ma!
Hear me, and trem - ble!

Brass.

fp

Larghetto.

Sul - la tomba che rin-sera il tra-di - to ge-ni-to-re, al tuo
By the ashes of my fathers, By their tombs, un-wept, un-guards, On thy

Str. pizz.

Horn

(a cry)

Ah!
Ah! *dolce*

sangue e-ter-na guerra io giu-rai nel mio lu-ro-re; ma hi
kindred e-ter-nal vengeance I have sworn, my vow's re-corded; But I

cresc.

Cl. Fac. and Tynn.

p Hn.

vi-di, e in cor mi nac-que al-tro af-fet-to, e l'i-ra tac-que. Pur quel
saw thee, my heart re-lent-ed, Thoughts of vengeance I then re-pent-ed, But they

Fl. Cl.

vo-to non è in-fran-to, io po-trei sì, sì, sì, sì, po-trei com-pir-lo an-
drive me in - to mad-ness, And that vow, ah yes, that vow I may ful-fill it

p

Fac.

colla voce

Deh! ti pla - ca, deh! ti pla - ca, deh! ti fre - na!
Calm thy an - ger, calm thy an - ger, turn and heed me,

cor!
yet!

2d Vln. arco.

Vln. pizz.

Cor. & Fag.
sustain.

Ah Lu-
Ah!
Fl. and Cl.

Può tra - dir - ne, può tra - dir - ne un so - lo ac - cen - to! Non ti
Though he wrong'd thee, though he wrong'd thee, it was in er - ror! See'st thou

bi - a!
Lu - cy.

ba - sta la mia pe - na? Vuoi ch'io mo - ra di spa - ven - to?
not how I am griev - ing? Wilt thou have me die of ter - ror?

Ah! no, no, no,
Ah! no, no, no,

cresc. -

Ce - da, ce - da o - gn'al - tro af - fet - to, so - lo a -
Let not ha - tred, not ha - tred in - spire thee, Let a

no!
no!

rall.

mor t'in-fiammi il pet - to; un più no-bi - le, più san - to d'o-gni vot è un puro a-
no - bler passion fire thee, Ah, in happier days I thought thy love for me thou'dst ne'er for

Pur
Yes, quel
they

secondando

rall.

mor, ah - so - lo a - mo - re t'in - fiam - mi il pet - to, ah,
get, ah, once I - thought, in hap - pier days, that thy
vo - to non è in - fran - to, io po - tre - i, sì, po -
drive me in - to mad - ness, And that vow, ah, yes, that

cresc. *colla parte*

a tempo

so - lo, sì, so - lo a - mor, ah, so - lo a - mo - re t'in - fiam - mi il
love thou couldst ne'er for - get, ah, once I - thought, in hap - pier
tre - i com - pir - lo an - cor, no, non è in - fran - to, io po -
vow, I'll ful - fil it vet, ah, yes, they drive me in - to

a tempo

rall. *a tempo*

pet - to, ah, so - lo, sì, so - lo a - mor!
days that thy love thou couldst ne'er for - get! *affrett.*

tre - i, sì, po - tre - i com - pir - lo an - cor, io po -
mad - ness, and I may ful - fil it yet, yes, I

colla parte *a tempo* *arco.*

un poco

Ce - di, ce - di a me,
Heed, oh heed what I say,

trei com-pir-lo an - cor, si, po-
may ful-fil it yet, yes, I

un poco

cresc.

ce - di, ce - di a la - mor!
Heed, oh heed what I say!

trei com-pir-lo an - cor, an - cor!
may ful-fil it yet, my vow!

p *pp*

calando

calando

Allegro.

Strings.

calando

Cor. Fag.

(With sudden determination.)

Edgar.

Qui di spo-sae-ter-na fe-de, qui mi giu-ra al cie-lo in-
Here, be-fore the face of heav-en, Wilt thou swear to be mine for

Fl. Ob.

p

nan - te. Dio ci a - scol - ta, Dio ci
ev - er? Spir - its blest are - nigh to -

Tutti.

ve - de; tem - pored a - raè un oo - re a - man - te; al tuo
hear us, Say thou'rt mine, tho' we parted for ev - er; Here I

(putting a ring upon her finger.)

fa - to u - ni - scoi - l mi - o: son tuo
plight thee my faith e - ter - nal, Thine for

Lucy. (giving in turn her own ring to Edgar.)

E tua - son - i - o. Ah! sol -
I'm thine till - dy - ing! Ah! the

spo - - so. Ah! sol -
ev - - er. Ah! the

tan - to il no - stro fo - co spe - gne - rà di mor - te il gel. A' miei
 bliss - ful vow's re - cord-ed, Death a - lone our hearts can di - vide. From all

tan - to il no - stro fo - co spe - gne - rà di mor - te il gel.
 bliss - ful vow's re - cord-ed, Death a - lone our hearts can di - vide.

Poco più. Ob. with voices. Cl. Cor. Fag. & Tromb. sustain.
 Viol. sustain.

vo - ti a - mo - re in - vo - co, a' miei vo - ti in - vo - co il ciel,
 danger, oh be thou guarded, To my pray - er hath heav - en re - plied,

A' miei vo - ti in - vo - co il cie - lo, il ciel, in - vo - co il
 From all danger, oh be thou guarded, To my pray'r hath heav - en re -

Cl. & Fag.

a' miei vo - ti in - vo - co il cie - lo, in -
 From all dan - ger be - guarded for ev - er! ah,

ciel, a' miei vo - ti in - vo - co il ciel, in -
 plied, From all dan - ger be - guarded for ev - er,

f *p* *ff*

yo - co il cie - lo, in - vo - co il ciel.
 heav'n - to my pray - er now hath re - plied.

vo - co il ciel, in - vo - co il ciel.
 heav - en now to my pray'r hath re - plied.

f *p*

Oh pa -
Can I

Se - pa - rar - cio - mai con - vie - ne.
For a while I - now must leave thee.

pp

ro - la a me fu - ne - sta!
live and from thee be part - ed?

Il mio
Of all

Edgar.

cor - con te - ne - vie - ne. Il mio cor - con te - qui re - sta, il mio
joy - thou dost be - reave me. Ah, I quit thee bro - ken - hearted, Yes, I

f *p* *f*

Lucy. Edgar.

cor con te qui re - sta. Ah! Ed - gar - dol! ah! Ed - gar - dol! Se - pa -
quit thee bro - ken - heart - ed. Ed - gar, ah, be - lov - ed Ed - gar! Yes, be -

cresc. *f* *fp*

Lucy, a piacere

rar - cio - mai con - vien. Ah! ta -
lov'd one, we must part. Ah! and

col canto

lor del tuo pen-sie-ro ven-ga un fo-glio mes-sag-gie-ro, e la vi-ta fug-gi-
wilt thou send a to-ken, That thy faith re-mains un-broken, While I sigh for thy re-

Str. pizz. *p*

Edgar.

ti-va di spe-ran-ze nu-dri-rò. Io di te memo-ria vi-va sem-pre, o
turning? On that hope my heart shall live. While the flame of life is burn-ing, On thy

Lucy.

Moderato assai.
sempre legato

Ah! Ver-ran-za te sul-l'a-u-re i
Ah! When twi-light shad-ows low-er, My
ca-ra, ser-be-rò.
mem-'ry I shall live.

Moderato assai.

pp Str. pizz.

miei so-spi-ri ar-den-ti, u-drai nel mar che mor-mo-ra,
ar-dent pray'rs as-cend-ing, Will ask that joy on thee may show'r,

Ob. and Hrn.

fp

le-co de' miei la-men-ti. Pen san-do ch'io di ge-mi-ti mi
Our days of sor-row end-ing. On sighs and pray'rs I now shall live, Un-

Fl.

rinf. f

pa - sco e di do - lor, ——— spar-gi un' a - ma - ra la - gri - ma su
 til our part - ing's o'er; ——— Ah, let this to - ken say to thee, I

accel.

que - sto pe - gno al - lor, ah! ——— su ——— que - sto pe - gno al - lor, ah! ——— su ———
 love thee ev - er - more, ah! ——— I ——— love thee ev - er more, ah! ——— I ———

f accel. Tutti.

string.

— que - sto pe - gno al - lor, ——— ah! ——— su quel
 — love thee ev - er - more, ——— I ——— love thee

f 3 string.

Tempo I.

pe - gno al - lor.
 ev - er - more!

Ver - ran - no a te sul - l'a - u - re i miei so - spi - ri ar - den -
 When twi - light shad - ows low - er, My ar - dent pray'rs as - cend -

Tempo I.

pp *fp*

ti, u - drai nel mar che mor - mo - ra ——— l'e - co de' miei la - men -
 ing, Will ask that joy on thee may show'r, Our days of sor - row end -

rinf.

ti. Pen - san - do ch'io di ge - mi - ti mi pa - scoe di do - lor,
ing. On sighs and pray'rs I now shall live, Un - til our part - ings o'er,

accel.

— spar-gi un' a - ma - ra la - gri - ma su que - sto pe - gno al - lor, ah!
— Ah, let this to - ken say to thee, I love thee ev - er - more, ah!

f accel.

Lucy.

string.

Ah! — sì, — su quel pe - gno al
Ah! — I — love thee ev - er -
— su — que - sto pe - gno al - lor, ah! — su — que - sto pe - gno al
— I — love thee ev - er - more, ah! — I — love thee ev - er -

string.

lor, — Ed - gar - de -
more, — my Ed - gar —
lor, — ah! — su quel pe - gno al - lor.
more, — I — love thee ev - er - more.

Poco più mosso.

Il tuo scrit - to sem - pre vi - va la me - mo - ria in me ter -
 While the flame of life is burn - ing, On thy mem - 'ry I shall

Ca - ra!
 Dear - est!

rai!
 live!

Ah!
 Ah!

Ver -
 When

Si, si, Lu - ci - a, si, si.
 Ah, dear - est Lu - cy, fare - well!

Ah!
 Ah!

Ver -
 When

rall. pp legato

ran - no a me sul - la - u - re i tuoi so - spi - ri ar -
 twi - light shad - ows low - er, My ar - dent pray'rs as -

ran - no a me sul - la - u - re i tuoi so - spi - ri ar -
 twi - light shad - ows low - er, My ar - dent pray'rs as -

Tempo I.
 Vin. Ob. Cl. with voice.
 Harp.

Cor. and Fag. sustain.

Timp.

den - ti, u - drò nel mar che mor - mo - ra
 cend - ing, Will ask that joy on thee may show - er,

den - ti, u - drò nel mar che mor - mo - ra
 cend - ing, Will ask that joy on thee may show - er,

fp Timp.

l'e - co de' mie-i la - men - ti. Pen - san - do che di
Our days of sor - row end - ing. On sighs and pray'rs I

l'e - co de' mie-i la - men - ti.
Our days of sor - row end - ing.

ge - mi - ti mi pa - scoe di do - lor,
now shall live un - til our part - ing's o'er.

Edgar. spar - gi su que - sto pe - gno al -
Ah yes, I love thee ev - er -

Spar-giun' a - ma - ra la - gri - ma su que - sto pe - gno al -
Ah! let this to - ken say to thee, I love thee ev - er -

p

lor, ah! su que - sto pe - gno al - lor, ah! su
more, ah! I love thee ev - er - more, ah! I

lor, ah! su que - sto pe - gno al - lor, ah! su
more, ah! I love thee ev - er - more, ah! I

string. *cresc.*

f string. *fp*

que - sto pe - gno al - lor, ah!
 love thee ev - er - more, ah!

que - sto pe - gno al - lor, ah!
 love thee ev - er - more, ah!

Più Allegro.
 que - sto pe - gno al - lor,
 yes, I love, yes, I love

que - sto pe - gno al - lor,
 yes, I love, yes, I love

Più Allegro.

sì, sì, al - lor, sì,
 thee ev - er - more, yes,

sì, sì, al - lor, sì,
 thee ev - er - more, yes,

sì, al - lor!
 ev - er - more!

sì, al - lor! Io par -
 ev - er - more! Fare - well

- to. Ad - di - o.
then. Ah, fare - well.

Edgar. *rall. non tanto* *a tempo*
Ram - men - ta - ti, ne strin - ge il Ciel!
Re - mem - ber me, thoust plight - ed thy faith!

colla parte

(Lucy retires into the castle.)
Ed - gar - dol
I am thine.
(Exit Edgar.)
Ad - di - o!
Ah, fare - well!

Act III.

Nº 11. "Qui del padre ancor respira.,"
Storm, Recitative and Duet.

Hall in the Castle of Ravenswood; a rude table and an old arm-chair are the only furniture. At the back a practicable door and an open casement. It is night, and a storm is raging. Edgar is seated by the table, plunged in thought; after a few moments he rises, goes to the window and looks out.

Allegro vivace. **Tutti.**

Piano. *Viole & Timpani.* *ff*

VI. Fl. Cl. & Cello.

ff *ff* *ff* *ff*

Tromboni & Bassi.

ff *ff* *ff*

Vln. & Ob.
Fag.
rall. un poco
p

p

Allegro.
cresc.
f

Edgar. Recit. **Allegro vivace.**
Or - ri-da è que - sta not - te co - me il de - sti - no mi - o!
Dark is the night, and stormy, like to my ad - verse for - tune!
(Thunder is heard)
p
Tymp.

Recit.
Sì, tuo-na-o cie - lo - im - per-ver - sa - te, o
Flash, oh ye lightnings, burst forth a - new, ye

ful - mi - ni_ scon - vol - to sia l'or - din di na - tu - ra_ e pe - rajl
thun - der - bolts, thou tempest, convulse the heart of na - ture, let all things

Allegro.

mon - do! Ma non m'in - gan - no!
per - ish. But what ap - proaches?

f *p* Viola, Fag. & 'Cello. *cresc.*

Scal - pi - tar d'ap - pres - so o - don de - strier! S'ar -
Do my ears de - ceive me? Hoofs sound be - low! A -

rinf. *f*

Recit.

resta! Chi mai del - la tem - pe - sta fra le mi - nac - ce e l'i - ra, chi puo - te a me ve -
light - ing, who comes in night and darkness, a - mid the rag - ing tempest, to this desert - ed

f

Allegro.

Henry. (throwing off his cloak.) Edgar.

ni - re? I - o! Qua - le ar -
mansion? See me! What hath

p *ff*

Andante. **Henry.**

di - re! brought thee? Asthon! Ashton! Sil! Ay!

ff *p Strings.*

Edgar.

Fra que - ste mu - ra o - si of - frir - ti al mio co -
Thou dar'st to brave me, whom thy treacher-ous arts have

Fag. sustain. *Tymp.*

Henry. **Edgar.**

spet - to! Io vi sto per tua scia - gu - ra. Per
blight - ed? I have come t'avenge my hon - or. Thy

Tutti. *ff*

Henry. **Moderato.**

mi - a? Non ve - ni - sti nel mio tet - to?
hon-or? Yes I've vow'd I will chas - tise thee.

Brass. *p Strings.*

Edgar

Qui del Here a-

pp *Strings.*

pa - dre an - cor re - spi - ra l'om - bra i - nul - ta e par che
veng - ing shades sur - round thee Of thy vic - tims, slain by

fre - ma! mor - te o - gn'au - ra a te qui - spi - ra! il ter -
trea - son! Oh be - ware, lest they con - found thee, Thou art

ren, il ter - ren per te qui tre - ma! Nel var - car la so - glia or -
come, thou art come in e - vil sea - son! Still my race thou per - se -

ren da ben do - vre sti pal - pi - tar, co - me un
cut - est, E'er by wrath - ful pas - sion led, Now my

ppco uom - che vi - vo scen - da la sua tom - ba ad al - ber -
thresh - old - thou pol - lut - est, Be my ven - geance on thy

affrett. *ff a tempo*

tratt.

gar, nel var-car la so-glia or - ren da, nel var-car la so-glia or -
head; Still my race thou per-se - cut-est, still my race thou per-se -

Vln. Obi Cl.

p tratt. colla parte

ren-da, ben do-vre-sti pal-pi - tar, co-me un uom che vi-vo
cut-est, By thy wrath-ful pas-sions led, Now my thresh-old thou pol -

ff *p cresc.*

scen-da, co-me un uom che vi-vo scen-da la sua tom-ba ad al-ber -
lut-est, now my thresh-old thou pol - lut-est, Be my ven-geance on thy

gar, ad al-ber - gar, ad al-ber - gar, la sua tom-ba, la sua
head, yes, be my ven-geance on thy head, be my ven-geance, be my

affrett. *cresc.*

tom - ba ad al - ber - gar! *a tempo* Henry. (with savage joy)
ven - geance up - on thy head. Fu con -
I am

ff *a tempo* *p*

dot - ta! sa - cro ri-to quin - dial ta - la - mo Lu -
come to bear thee tidings that the mar - riage is ac -

Edgar.

ci - a. (Ei più squar - cia il cor fe - ri - to! Oh tor -
complished. (Oh, my heart will rend a - sun - der! Oh dis -

men - to! oh ge - lo - si - a! oh ge - lo -
trac - tion, oh cru - el for - tune! Thought of dis -

Henry.

El - la è al ta - la - mo.
Hand and heart she gave

Henry.

si - a!) Eb - ben? eb - ben? A -
traction!) What wilt thou here? I'll

scol - ta! Di le - ti - zia il mio sog - gior - no e di
tell thee. While my cas - tle's walls re - sound - ed With the

plau - si - rim - bom - ba - va; ma più for - te al cor d'in -
tones of mirth and glad - ness, From my heart all joy re -

ter - no la ven - det - ta, la ven - det - ta mi par - la - va! Qui mi
bounded, For the thought of thee, the thought of thee was mad - ness! Mor - tal

tras - si, in mez - zo ai ven - ti, la sua vo - ce u - dia tut -
ha - tred I have sworn thee, From my fu - ry naught can

affrett. tor, e il fu - ror de - g'le - men - ti ri - spon -
save, I'll chas - tise thee, as I scorn thee, And my
affrett. *Tempo I.* *ff a tempo*

tratt. e rall. de - va al mio fu - ror, il fu - ror de - g'le - men - ti, il fu - ror de - g'le -
scorn thou shalt not brave; I'll chastise thee, as I scorn thee, I'll chastise thee, as I
p colla parte

Edgar.

(Oh tor - men - to, oh ge - lo -
(Oh, my heart will rend a -

men - ti ri - spon - de - va al mio fu - ror, il fu - ror de - gli e - le -
scorn thee, And my scorn thou shalt not brave, I'll chas - tise thee, as I

p cresc.

si - al)
sun - der!

men - ti, il fu - ror de - gli e - le - men - ti ri - spon - de - va al mio fu -
scorn thee, I'll chas - tise thee, as I scorn thee, and my scorn thou shalt not

ror, al mio fu - ror, al mio fu - ror, il fu - ror de - gli e - le -
brave, no, no, my scorn thou shalt not brave, I'll chas - tise thee, as I

affrett. cresc.

Edgar (with haughty im -
patience)

men - ti ri - spon - de - va, ri - spon - de - va al mio fu - ror! Da me che
scorn — thee, and my scorn, ah, no, my scorn thou shalt not brave! What dost thou

ff

Henry.

bra - mi? A - scol - ta - mil
seek here? To chal - lenge thee!

On - de pu - nir l'of - fe - sa,
Yes, I to death de - fy thee:

de' mie - i, de' mie - i, la spa - da -
De - struc - tion, de - struc - tion I have

vin - di - ci pen - de su te so - spe - sa, on - de pu - nir l'of -
sworn to thee, Come, to the com - bat fly we, I to the death de -

fe - sa, ma ch'al - tri ti spen - ga, ma - i -
fy, thee, None now shall take vengeance on thee,

Edgar.
a tempo

rall. So cheal pa-ter-no ce-ne-re giu-rai strap-par-ti al
Know then, that by my father's tomb to thee I've sworn de-
chi dee sve-nar - ti il sa-i!
None but my-self who have doom'd thee!

a tempo

Allegro. Edgar (with lofty disdain)
co - re. Si.
struc-tion. Ay! We

Allegro. Tu! - Thou! Tu! Thou!

Henry. *Meno.*
Quan - do? Al pri - mo sor - ge-re del mat - tu - ti - no al-
meet, then? I'll meet thee when to-mor - row's dawn be-gins to

Tempo I. Edgar. Henry.
bo - re. O - ve? Fra l'ur-ne ge - li-de
bright-en. Where? Near to the mould'ring tombs

Edgar.
di of Ravenswood. Ver - ro. Si, ver -
of Ravenswood. 'Tis well. Yes, I'll

ro, meet thee there! Henry. *a piacere*
 I - via re - star pre - pa - ra - ti.
 Soon shall that tomb close o - ver thee.

f colla parte *Maestoso*

(*oppure*)
 I - vi Boast - er! t'uo - oi - de - ro. Al pri - mo al -
 there thou shalt die. At dawn to -
 Al pri - mo al - bo - re.
 At dawn to - mor - row.

Marsiale.
 bo - re. Ah! O so - - le più rat - to a
 mor - row. Ah! The day of my ven - geance no

Ah! O so - - le più rat - to a
 Ah! The day of my ven - geance no

Marsiale.
 Strings pizz. Cl. and Brass.

sor - ger t'ap - pre - sta, ti oin - - ga di san - gue, ghir -
 lon - ger shall tar - ry, Nor swift ret - ri - bu - tion a -

sor - ger t'ap - pre - sta, ti oin - - ga di san - gue, ghir -
 lon - ger shall tar - ry, Nor swift ret - ri - bu - tion a -

lan-da fu-ne-sta, con quel-la ri-schia-ra l'or-ri-bi-le en-
 gain thou shalt par-ry, The morning that dooms thee, the grave that en-

lan-da fu-ne-sta, con quel-la ri-schia-ra l'or-ri-bi-le en-
 gain thou shalt par-ry, The morning that dooms thee, the grave that en-

ga-ra d'un o-dio mor-ta-le, d'un cie-co fu-ro-re, o
 tombs thee No earth-ly re-sis-tance can lon-ger a-vert. The

ga-ra d'un o-dio mor-ta-le, d'un cie-co fu-ro-re, o
 tombs thee No earth-ly re-sis-tance can lon-ger a-vert. The

so - le più rat-to ri - sor-gie ri - schia-ra d'un o - dio mor-
 day of my ven-geance no lon-ger shall tar-ry, No earthly re -

so - le più rat-to ri - sor-gie ri - schia-ra d'un
 day of my ven-geance no lon-ger shall tar-ry, No

ta sis - - le il cie - co, il cie - co fu -
 sis - - tance thy doom now can lon-ger a -

o - dio mor - ta - le il cie - co, il cie - co fu -
 earth - ly re - sis - tance thy doom now can lon-ger a -

sempre stacc.
rall.
rall.
f *p* *rall.*
a tempo *affrett.*
a tempo *affrett.*
f *a tempo* *affrett.*
ff

ror. vert. Giu - ra - i strap - -
Ah, yes, to thee I've

ror. vert.

par - ti il co - - re.
sworn de - struc - - tion.

La
'Tis

Fra
Meet

spa - - da pen - de su - te.
I who have doom'd thee to die.

Pur - ne di Ravens-wood -
me at morn by the tomb.

Al - - l'al - ba ver -
I'll meet thee, be

Ah! — Fa - rà di nostr' al - me a - tro-ce go -
 Ah! — En - san - guined and lu - rid the day is a -
 rò. Ah! — Fa - rà di nostr' al - me a - tro-ce go -
 sure. Ah! — En - san - guined and lu - rid the day is a -

ver - no gri - dan - do ven - det - ta lo spir - to d'A - ver - no. del
 ris - ing, When ha - tred and fu - ry no more need dis - guising, 'Mid
 ver - no gri - dan - do ven - det - ta lo spir - to d'A - ver - no. del
 ris - ing, When ha - tred and fu - ry no more need dis - guising, 'Mid

(The storm is at its height.)

tuo - no che mug - ge, del nem - bo che rug - ge, più
 lightning and thunder I'd rend thee a - sun - der, Though
 tuo - no che mug - ge, del nem - bo che rug - ge, più
 lightning and thunder I'd rend thee a - sun - der, Though

pp

sempre stacc.

l'i - ra è tre - men - da che m'ar - de nel co - re. O
 de - mons of e - vil would shield thee from harm. — The
 l'i - ra è tre - men - da che m'ar - de nel co - re. O
 de - mons of e - vil would shield thee from harm. — The

affrett.

so - - le, più rat - to ri - sor-gie ri - schia-ra d'un o - dio mor -
day of my vengeance no longer shall tar - ry, No earth - ly re -

so - - le, più rat - to ri - sor-gie ri - schia-ra d'un
day of my vengeance no longer shall tar - ry, No

ta - - - le il cie - co, il cie - co fu -
sist - - - ance thy doom now can longer a -

o - dio mor - ta - - le il cie - co, il cie - co fu -
earth - ly re - sist - - - ance thy doom now can longer a -

Più Allegro.

ror, *vert.* l'or - ri - bi - le ga - ra d'un o - dio mor -
The grave that en - toms thee, No mor - tal re -

ror, con quel - la ri - schia - ra d'un o - dio mor -
vert. The morn - ing that dooms thee, No mor - tal re -

Più Allegro.

ta - le, d'un cie - co fu - ror, d'un cie - co fu - ror, d'un
sistance can long - er a - vert, no, naught now can long, can

ta - le, d'un cie - co fu - ror, d'un cie - co fu - ror, d'un
sistance can long - er a - vert, no, naught now can long, can

cie - co fu - ror, d'un cie - co fu - ror, d'un
 long - er a - vert, no, naught can a - vert, no,

cie - co fu - ror, d'un cie - co fu - ror, d'un
 long - er a - vert, no, naught can a - vert, no,

cie - co fu - ror, d'un cie - co fu - ror, d'un cie - co fu - ror, d'un cie - co fu -
 naught can a - vert, no, naught can a - vert, no, naught can a - vert, no, naught can a -

cie - co fu - ror, d'un cie - co fu - ror, d'un cie - co fu - ror, d'un cie - co fu -
 naught can a - vert, no, naught can a - vert, no, naught can a - vert, no, naught can a -

(Exeunt.)

ror!
 vert!

ror!
 vert!

No 16. "Fra poco a me ricovero ..."
Final Aria.

219

A place outside the Castle of Wolf's-crag; there is a practicable gateway. An illuminated hall seen in the distance. Tombs of the Ravenswoods. Night.

Maestoso.

Piano. *Tutti*

Cor.

Vin.

Ob. and Cl.

Fag.

Bass

Vin. and Fag.

Fl.

Edgar.

Tom-be degl'a-vi
Tomb of mysainted

Recit.

mie-i, l'ul-ti-mo a-van-zo d'u-na stirpe infe-li-ce, deh! rac-co-glie-te
fa-thers, o-pen your por-tals; I, the last of my kin-dred, am come to rest be-

vo-i.
side them.

a tempo

Cessò del-l'i-ra il bre-ve
The flame of an-ger hath spent its

Recit.

fo-co; sul ne-mi-co ac-cia-ro ab-ban-do-nar mi
fu-ry, for my wea-ry spir-it the grave a-lone hath

Larghetto.

vo'.
peace.
Strings.

Per me la vi-ta è or-ren-do
Why should I lin-ger, naught, naught is

pe - so! lu - ni - ver - so in-te - ro è un de-
left me, With - out her this world is but a

Fl. *Cor. sustain*

ser - to per me - sen - za - Lu - ci - a! Di
des - ert, a des - ert, black and - lonely! I

Allegro.

fa-ci tut-ta - vi - a splen-deil ca - stel - lo - Ah! scarsa fu la notte al tri-
see the castle gleaming with fes-tive torch-es; Ah! gladness and rejoicing sur-

pu - dio! In-gra - ta don-na! men-tr'io mi strug-go
round thee! Un-grate-ful maid-en! While I, de-spair-ing,

in di-spe-ra - to pian-to, tu ri-die-sul-ti ac-can-to al fe - li - ce con-
mourn that my hopes have perished, be - side thy chosen con-sort thou art beaming with

Larghetto.

sor-te! Tu del-le gio-je in se-no, tu del-le gio-je in
pleasure! Thou full of hope and gladness, thou full of hope and

opp. *lo del-la mor-tel*
die-de spair-ing!

se-no, io del-la mor - te!
gladness, I die de - spair - ing!

Ob. #
Fag.

Larghetto.

Cor.

p

Fag.

Tromba and Timp.

Fra
To

po-co a me ri-co-ve-ro da-rà ne-glet-to a-vel-lo, —
earth I bid a last fare-well, The tomb will soon close o'er-me, —

Cor. and Fag.

u-na pie-to-sa la-gri-ma non-scende-rà su quel-lo! ah!
Friend-less, un-wept and un-belov'd, No ray of hope be-fore me, ah!

Viole and Cello.

rit.

fin de-glie-stin-ti, ah! mi-se-ro! — man-cai con-for-to a
Tears, that are balm for mis-e-ry, — Ne'er will be shed for

rit.

a tempo

me. Tu pur, tu pur di-men-ti-ca quel
me. For-get, for-get a heart betray'd, For-

a tempo

mar-mo di-spre-gia-to:
get the grave that hides me,

Mai non pas-sar-vi, o bar-ba-ra, del
But ne'er, thou false one, near it stray, With

tuo con-sor-te a la-to. Ah! ri-spet-ta al-men le
him whose joy de-rides me. Ah! nor vex the spir-its

ce - ne-ri di chi mo - ria per te, ri-spetta almen le
last re-pose of him who died for thee, vex not the spirit's

rit. 3 3 *Poco più*
ce - ne - ri - di chi mo-ria per te! Mai non pas -
last - re - pose of him who died for thee. Ah - yes, for -

p col canto *Poco più* *fp*

cresc. *con calore* *rit.* 3
sar - vi, tu - lo di - men - ti - ca, ri - spet - ta al - me - no chi muore per
get me, for - get a - heart betray'd, thou false one, vex - not my last - re -

fp *cresc.* *col canto* *fp*

a tempo
te, mai non pas - sar - vi, tu - lo di - men - ti - ca, ri - spet - ta al -
pose, Ah yes, for - get me, for - get a - heart betray'd, but oh, thou

fp *fp* *fp*

me - no - chi - muo - re, chi muo - re per te, o
false - one, oh - vex not my spir - its last re - pose oh

p *p* *Corni*

fp

bar - ba - ra, io - mo - ro per tel
 faith - less maid, I die for thee!

Moderato. **TENOR.** (Coming from the Castle)

Chorus. Oh me - schi - na!
 Oh what sor - row!

BASS. Oh me - schi - na!
 Oh what sor - row!

Cl. *Brass* *p* Stings and Timp.

Oh fa - toor - ren - do! più spe - rar non gio - va -
 Our hopes are end - ed! Death in mer - cy soon re -

Oh fa - toor - ren - do! più spe - rar non gio - va -
 Our hopes are end - ed! Death in mer - cy soon re -

p ma - lease her, o - ma - il
 re - lease her!

p ma - lease her, o - ma - il
 re - lease her!

她夺走了我的心（第五曲）

（涓生的咏叹调）

稍 快

Piano *mf*

6 中 速 *mp*

Pno.

12 稍 快 *p*

Pno.

18 *mp* 风 儿 轻

涓 生

Pno. *mp* *p*

24 轻， 槐 叶 摇 动， 我 屏 住 呼 吸 聆 听。

涓 生

Pno.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 1-5) is piano accompaniment marked 'Piano' and 'mf' with a tempo of '稍快' (Allegretto). The second system (measures 6-11) continues the piano accompaniment, marked 'Pno.' and 'mp', with a tempo of '中速' (Andante). The third system (measures 12-17) continues the piano accompaniment, marked 'Pno.' and 'p', with a tempo of '稍快' (Allegretto). The fourth system (measures 18-23) introduces the vocal line for '涓生' (Jiansheng) in the treble clef, marked 'mp', with the lyrics '风 儿 轻' (The wind is light). The piano accompaniment continues in the bass clef, marked 'mp' and 'p'. The fifth system (measures 24-29) continues the vocal line for '涓生' with the lyrics '轻， 槐 叶 摇 动， 我 屏 住 呼 吸 聆 听。' (Light, the locust leaves are swaying, I hold my breath and listen). The piano accompaniment continues in the bass clef.

她夺走了我的心（第五曲）

30

涓生

脚 步 声 声， 由 远 而 近， 血 液 又

Pno.

36

涓生

开 始 沸 腾。

Pno.

42

涓生

思 绪 是 这 般 慌 乱， 心 情 是 这 样

Pno.

48

涓生

激 动！ 紫 藤 花 快 告 诉 我，

Pno.

她夺走了我的心（第五曲）

54 *原速* *mp*

涓生 可是子君真的来临？ 美丽的

Pno. *p* *mp*

60 *mf*

涓生 紫藤花呀，你可知道吗？

Pno. *mf* *mf*

66 *mp*

涓生 她扰乱我生活的平静，夺走了

Pno. *mp*

72

涓生 我的心。 啊，

Pno. *f*

她夺走了我的心 (第五曲)

78

洞生

啊，

Pno.

mp

84

洞生

啊， 啊， 啊，

Pno.

渐慢

90

洞生

读 书 像 子 君 在

Pno.

原速

96

洞生

说 话， 闭 眼 又 见 她 的 笑 容，

Pno.

mp

她夺走了我的心（第五曲）

102

涓生

如 水 的 目 光 ， 如 梦 的 倩 影 ， 占 据 了 我

Pno.

108

涓生

整 个 心 灵 。

Pno.

fp *mf*

114

涓生

今 天 啊 ， 我 要 抛 掉 这 空 虚 和 那

Pno.

f *fp* *f* *fp*

120

涓生

寂 寞 ， 为 了 高 尚 的 爱

Pno.

mf *mp* *p*

渐 慢

她夺走了我的心（第五曲）

126 *原速*

涓生 勇敢的向她倾吐衷情。 我要

Pno.

132

涓生 采一串美丽的藤花，

Pno.

138

涓生 献给我最亲爱的人，

Pno.

143

涓生 挂在她心中。 子君，

Pno.

她夺走了我的心（第五曲）

148 *p* 渐慢

洞生 子 君， 快 来 吧

Pno.

153 原速

洞生 子 君！

Pno.

158

洞生

Pno.

紫藤花（第十二曲）

（涓生、子君二重唱，合唱伴唱）

慢中速

子君

涓生

Piano

7

子君

涓生

Pno.

13

子君

涓生

Pno.

紫藤花，紫藤花，

洁白绛紫美如云霞。为了献给

紫藤花（第十二曲）

19

子君

涓生

Pno.

心 上 的 人 ， 我 把 你 轻 轻 采 下 。

mp

25

子君

涓生

Pno.

紫 藤 花 ， 紫 藤 花 ， 我 们 常 坐 藤 萝 架

mf

31

子君

涓生

Pno.

下 ， 你 含 笑 听 那 真 情 的 话 语 ， 浸 着 花 香 飘 向 天 涯 ，

p

紫藤花（第十二曲）

37

子君

涓生

Pno.

浸着花香飘向天涯，飘向那

mp

43

子君

涓生

Pno.

天 涯。 紫 藤

mf *mp* *mp*

49

子君

涓生

Pno.

花，紫藤花，爱情的见证心灵的花，

紫藤花，紫藤花，爱情的见证

紫藤花（第十二曲）

55

子君

凝聚着多少热泪欢歌，永在我

涓生

心灵的花，凝聚着多少热泪欢歌，

Pno.

61

子君

记忆里垂挂，紫藤花，紫藤

涓生

永在我记忆里垂挂，紫藤花，

Pno.

mp *p*

67

子君

花，爱情的见证心灵的花，凝聚多少热泪欢歌，永

涓生

紫藤花，爱情的见证心灵的花，永在

Pno.

紫藤花（第十二曲）

74

子君

在我记忆里垂挂，永在我记忆里垂挂。

涓生

记忆里垂挂，永在我记忆里垂挂。

Pno.

cresc

mp

3 3

81

子君

涓生

S

嗯！ 嗯！ 嗯！

A

T

8 嗯！ 嗯！ 嗯！ 嗯！

B

Pno.

p

紫藤花（第十二曲）

89

S
A
T
B

Pno.

呵！ 呵！ 呵！

呵！ 呵！ 呵！

渐慢

97

S
A
T
B

Pno.

p *mp* *p* *pp*

金色的秋光（第二十五曲）

（涓生的咏叹调）

中速

Piano

7

Pno.

mp

渐慢

13

涓生

慢中速，失望地

p

秋 光 啊 金 色 的 秋

Pno.

mp

19

涓生

光， 为什么这样短暂？

Pno.

simile

25

涓生

你刚为寂寞的灵魂带来一丝温暖，

Pno.

31

涓生

一切，一切，一切，一切又化作过眼云

Pno.

37

涓生

朦胧地 *p*

烟。我像在夜雾中飘零，

Pno.

43

涓生

mp

看不见黎明的天边；我像在荒漠里孤行，

Pno.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Golden Autumn Light (25th Song)'. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line for '涓生' (Jiān Shēng) and a piano accompaniment line for 'Pno.'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 25-30) shows the vocal line starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment features triplets and a crescendo. The second system (measures 31-36) continues the vocal line with lyrics '一切，一切，一切，一切又化作过眼云'. The piano accompaniment has a mezzo-forte (mp) dynamic. The third system (measures 37-42) includes the word '朦胧地' (mōng lóng de) and a piano (p) dynamic. The vocal line has a fermata over the first measure. The piano accompaniment features triplets and a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 43-48) has a mezzo-forte (mp) dynamic. The vocal line continues with lyrics '看不见黎明的天边；我像在荒漠里孤行，'. The piano accompaniment features triplets and a mezzo-forte (mp) dynamic.

金色的秋光（第二十五曲）

49 涓生 渐慢 *mf* 中速，恳切地

寻不到 一溪清泉。 秋 光 啊

Pno. *mp* *mf*

55 涓生 *mf*

金 色 的 秋 光， 为 什 么 这 样 短 暂？ 你 刚 把

Pno. *mf*

61 涓生 *mp*

西 山 红 叶 染 得 血 一 样 浓 艳 你 刚 用 美 好 的 光 束 点 燃 爱 的

Pno. *mp*

67 涓生 *mf* 渐慢

火 焰 为 什 么 又 像 飞 驰 的 流 星， 消 失 得

Pno. *mf*

金色的秋光（第二十五曲）

73 *f* 快中速，激情地

涓生 这 般 突 然？ 啊 秋 光 啊， 金 色 的

Pno. *mf* *mp*

79 *mp* *mf*

涓生 秋 光， 为 什 么 这 样 短 暂？ 你 不 要

Pno. *p* *mp*

85 渐 慢

涓生 离 去， 你 不 要 消 散， 你 不 要 离 去， 你 不 要 消 散！

Pno. *p*

91 原 速 *f* *mf*

涓生 啊 秋 光 啊， 金 色 的 秋 光， 再 照 耀，

Pno. *mf* *mp* *p*

金色的秋光（第二十五曲）

97 *mf*

涓生 再照耀我吧！我多么渴望你，永照我

Pno. *mp* *mf*

103 渐慢，祈求地 *mp* *p*

涓生 身边，永照在我身边。秋光，

Pno. *mp* *p*

109 *pp* 再渐慢

涓生 秋光，金色的秋

Pno.

115 中速略快 渐慢 *ppp*

涓生 光！

Pno. *pp* *ppp*

注：从结尾倒数第八小节次强拍处开始，可按第二声部演唱。

寒潮透心怀（第二十九曲）

（子君、涓生、男女歌者重唱）

中速

mp

涓生

男歌者

Piano

她又是这样

凄凉的神

你可知道她的心多么沉痛？

涓生

女歌者

男歌者

Pno.

情，

她竟变得

这样颓唐消

你可知道她的心多么沉痛？

你可知道她负担多么繁重？

涓生

女歌者

男歌者

Pno.

沉，

她丧失了

理想和勇气，

你可知道她负担多么繁重？

爱情已经失去光

19

涓生 她陷进了世俗的平庸。

女歌者

男歌者 彩，理想已经化作幻梦。

Pno.

24 *mf*

涓生 心绪啊缭乱，迷惘而虚空，

女歌者 隐隐的隔膜，

男歌者 *fp* 深深的啊！

Pno.

29 *mf*

涓生 心绪啊缭乱，迷惘而虚空，

女歌者 裂缝，隐隐的隔膜，

男歌者 啊！

Pno.

mp

寒潮透心怀（第二十九曲）

34

涓生

迷 惘 而 虚 空。

女歌者

深 深 的 裂 缝。

男歌者

啊！

Pno.

39

子君

看 不 清 啊 希 望 的 未

女歌者

这是谁啊 践踏了少女的爱？

男歌者

Pno.

44

子君

来， 忍 不 住 啊 隐 隐

女歌者

这是谁啊 毁坏了心中楼台？

男歌者

这是谁啊 践踏了少女的

Pno.

寒潮透心怀（第二十九曲）

49

子君 痛苦悲哀， 爱情的花朵

女歌者 美好的追

男歌者 爱？ 这是谁啊毁坏了心中楼台？

Pno.

54

子君 不要枯萎， 我该怎么 把它灌

女歌者 求 已成泡影， 严酷的现实把

男歌者

Pno.

59 *mf*

子君 溉？ 西风啊乍起，

女歌者 希望葬埋。

男歌者 冰冷的社会，

Pno. *mf*

寒潮透心怀（第二十九曲）

64

子君 *mf* 寒潮透心怀， 西风啊乍起，

女歌者 *fp* 啊！

男歌者 啊！

渺茫的未来， 冰冷的

Pno. *mp*

69

子君 寒潮透心怀， 寒潮透心

女歌者 啊！

男歌者 社 会， 渺 茫 的

Pno.

73

子君 怀。

女歌者

男歌者 未 来。

Pno. *p* *mp*

紧接下曲

刺向我心头的一把利剑（第四十二曲）

（涓生的咏叹调）

慢速，茫然的

涓生

Piano

5

涓生

子君走了， 子君走了， 冷清清， 孤单单，

Pno.

9

涓生

只有空虚留在身边。 破碎的心失

Pno.

13

涓生

去了知觉， 呼啸的北风把幻梦吹散。

Pno.

刺向我心头的一把利剑（第四十二曲）

17 *mp*

涓生 是谁， 是谁？ 是谁在敲门？

Pno. *mf* *mp*

21 渐慢 *p* *mp* 比中速略快

涓生 是风儿吹动门环。 不！

Pno. *p* *mf*

25 *p* *mf*

涓生 有人在敲门， 这声音接连不断， 莫非子君

Pno.

29 *f* 渐慢

涓生 莫非子君 又回转？

Pno. *f* *mp* *f*

刺向我心头的一把利剑（第四十二曲）

33 *mp*
涓生 啊 天

Pno. *mp*

37 *p* *mf* *mp*
涓生 哪！ 是 它！ 被 抛 弃 的 狗 儿 阿 随 在

Pno. *p* *mp*

41 渐慢 *p*
涓生 风 雪 里 找 回 家 园。 它

Pno. *mp*

45 突快
涓生 冻 饿 得 在 发 抖， 它 瘦 弱 得 多 可 怜， 啊

Pno. *fp* *mp*

刺向我心头的一把利剑（第四十二曲）

49

涓生 小 阿 随， 小 阿 随， 你

Pno.

53

涓生 为 什 么 这 时 候 来？ 可 是 来 和 我 作 伴？

Pno.

57

涓生 啊 小 阿 随， 小 阿 随，

Pno.

61

涓生 你 为 什 么 不 进 来？ 又 睁 大 着 恐 惧 的 双

Pno.

刺向我心头的一把利剑（第四十二曲）

65 *mp* 稍快些

涓生 眼！ 进 来 吧！

Pno. *p* *mp*

69 *mf*

涓生 进 来 吧！ 这 里 是 你 的 家， 可 以

Pno. *mf*

73 *f*

涓生 避 风 寒。 小 阿 随，

Pno. *f*

77 *mf* 渐慢

涓生 小 阿 随， 这 些 天 你 在 哪 里

Pno. *mf*

刺向我心头的一把利剑（第四十二曲）

81

涓生 *mp*

飘 游， 是 否 也 感 到

Pno. *mp*

85

涓生

凄 冷 和 孤 单。

Pno. *p*

89 突 快

涓生

Pno. *mp* *mf*

93

涓生 快 中 速 *mp*

为 什

Pno. *p*

刺向我心头的一把利剑（第四十二曲）

97

涓生

么 它 战 栗 地 向 后 退 ， 突 然 地

Pno.

101

涓生

转 身 跑 远 ？ 啊 ！ 啊 ！

Pno.

105

涓生

稍 慢 *mf*

它 是 来 找

Pno.

109

涓生

疼 爱 它 的 子 君 ， 把 我 看 作

Pno.

刺向我心头的一把利剑（第四十二曲）

113

涓生

恶 魔 一 般 。 它 在 寻 找

Pno.

117

涓生

温 暖 的 家 ， 这 家 已 被 无

Pno.

121

涓生

形 的 铁 拳 砸 烂 。 啊 ! 啊 !

Pno.

稍 快 些

p

125

涓生

啊 !

Pno.

mp

刺向我心头的一把利剑（第四十二曲）

129 渐慢

涓生 它不是小阿随，是刺向我心头的

Pno. *mf*

133

涓生 一把利剑。

Pno. *f*

137 突快

涓生 啊！

Pno. *ff*

141

涓生

Pno. *8va*