

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Wydział Wokalno-Aktorski

Katedra wokalistyki

Dziedzina sztuki: sztuki muzyczne

YILIN ZHANG

**Studium porównawcze wizerunków kobiet w chińskich
i zachodnich operach na przykładzie Huniu w operze Guo
Wenjinga *Rikszarz* i Mimi w operze Pucciniego *Cyganeria***

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Ryszarda Cieśli

Tłumaczenie: Karolina Wang

Warszawa 2022

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

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

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Studium porównawcze pieśni artystycznych Lu Zaiyi i Piotra Czajkowskiego” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

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

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

Data..... Podpis autora pracy.....

Spis treści

WSTĘP	4
ROZDZIAŁ I GIACOMO PUCCINI I OPERA CYGANERIA	6
1.1 GIACOMO PUCCINI – PODSTAWOWA FAKTOGRAFIA	6
1.2 CYGANERIA – OKOLICZNOŚCI POWSTANIA	14
1.3 LIBRETTO.....	16
ROZDZIAŁ II GUO WENJING I OPERA RIKSZARZ	22
2.1 GUO WENJING – PODSTAWOWA FAKTOGRAFIA	22
2.2 RIKSZARZ – OKOLICZNOŚCI POWSTANIA	29
ROZDZIAŁ III ANALIZA PODOBIEŃSTW I RÓŻNIC POSTACI OPEROWYCH HUNIU I MIMI	42
3.1 KREACJA POSTACI MIMI	42
3.1.1 Charakterystyka postaci Mimi w powieści Henriego Murgera <i>Sceny z życia cyganerii</i>	42
3.1.2 Charakterystyka postaci Mimi w operze <i>Cyganeria</i>	43
3.2 KREACJA POSTACI HUNIU W OPERZE RIKSZARZ	55
3.3 PODOBIEŃSTWA I RÓŻNICE KONSTRUKCJI DRAMATURGICZNYCH ORAZ POSTACI MIMI I HUNIU	67
3.3.1 Podobieństwa	67
3.3.2 Różnice.....	68
ROZDZIAŁ IV ANALIZA NAGRANIA FRAGMENTÓW Z OPER CYGANERIA I RIKSZARZ	69
4.1 ANALIZA NAGRANIA FRAGMENTÓW Z OPERY <i>CYGANERIA</i>	69
4.1.1 <i>Duet Chi è la?...Scusi</i>	69
4.1.2 <i>Aria Sì. Mi chiamano Mimì</i>	83
4.1.3 <i>Duet O soave fanciulla</i>	95
4.1.4 <i>Duet Mimì?! Speravo di trovarvi qui</i>	103
4.1.5 <i>Aria D'onde lieta usci</i>	121
4.1.6 <i>Duet Sono andati?</i>	130
4.2 ANALIZA NAGRANIA FRAGMENTÓW OPERY <i>RIKSZARZ</i>	140
4.2.1 <i>Duet Huniu i Małej Fuzi</i>	140
4.2.2 <i>Aria Śmierć Huniu</i>	152
ROZDZIAŁ V WYBRANE INSCENIZACJE OPERY RIKSZARZ GUO WENJINGA W CHINACH I NA ZACHODZIE ORAZ CHIŃSKIE INSCENIZACJE OPERY CYGANERIA G. PUCCINIEGO	164
5.1 WYBRANE CHIŃSKIE INSCENIZACJE <i>CYGANERII</i>	164
5.2 WYBRANE INSCENIZACJE <i>RIKSZARZA</i> W CHINACH I ZA GRANICĄ.....	172
PODSUMOWANIE	182
PODZIĘKOWANIA	183
BIBLIOGRAFIA	185
ABSTRAKT	188
ABSTRACT	190
ANEKS 1: INSCENIZACJE OPER GUO WENJINGA W CHINACH I ZA GRANICĄ	192
ANEKS 2: LISTA KOMPOZYCJI GUO WENJINGA (Z WYJĄTKIEM MUZYKI FILMOWEJ)	194

Wstęp

1. Cel i znaczenie badań

Jako przedstawiciel epoki romantyzmu, Puccini w swojej twórczości odzwierciedla przede wszystkim życie ówczesnych niższych warstw społecznych, uczucia i losy zwykłych ludzi, z pełnią współczucia dla ich tragicznego losu i spotykających ich niesprawiedliwości. Jedną z jego najwspanialszych oper *Cyganeria* opowiada pełną radości i smutków historię miłości pomiędzy ubogim młodzieńcem, poetą z paryskiej Dzielnicy Łacińskiej, marzącym o karierze literackiej i skromną hafciarką. Z kolei opera Guo Wenjinga *Rikszarz* powstała na motywach powieści Lao She pod tym samym tytułem i również opowiada historię nieszczęśliwej miłości, miłości skazanej na niepowodzenie, aczkolwiek z zupełnie innych powodów. Te dwie opery powstały w różnych okresach, w różnych krajach i w różnych kręgach kulturowych, lecz jednocześnie opisują one perypetie miłosne i życie zwykłych ludzi z tzw. "dołów społecznych". Z pewnością różnią się one koncepcjami artystycznymi, estetyką, kreacją postaci i interpretacjami wokalnymi, przecież mają ze sobą też wiele wspólnego, a przyjrzenie się im w zestawieniu analizy porównawczej jest z pewnością wdzięcznym obiektem badań, wnoszącym istotne elementy zarówno do procesu integracji kulturowej pomiędzy Wschodem i Zachodem, ale mówiącym też wiele o samej operze jako gatunku niezwykle żywym i stale poszerzającym swój krąg odbiorców na całym świecie. Celem niniejszego opracowania jest zatem analiza i badanie podobnych tragicznych historii miłosnych w ich strukturze pionowej i poziomej w różnych aspektach i różnych koncepcjach operowych. Mam nadzieję, że tym opracowaniem przyczynię się do głębszego zrozumienia problemu.

2. Stan badań

Rozwój opery, w jej odmianie wzorowanej na osiągnięciach i estetyce muzyki europejskiej w Chinach (w Chinach jest też bardzo bogata i starsza tradycja muzycznego teatru zwanego operą pekińską, ale też starsze odmiany tej formy sztuki, nadal kultywowane i obecnej kulturze muzycznej) rozpoczął się stosunkowo późno, w porównaniu z Europą. Przecież jest to rozwój prężny, będący wynikiem wytężonej pracy artystów i uczonych, niestrudzonych prób i doświadczeń, które zaowocowały powstaniem licznych wybitnych dzieł, coraz bardziej profesjonalnych z upływem czasu, jak również prowadzonych równolegle prac badawczych. Jak jednak wynika z mojej analizy piśmiennictwa chińskiego i zagranicznego, opracowania dotyczące opery chińskiej *Rikszarz* są wciąż stosunkowo nieliczne, a większość

z cytowanych tutaj źródeł ogranicza się jedynie do jednostronnego omówienia i analizy tła historycznego oraz charakterystyki postaci. Wiele też do życzenia pozostawiają opracowania dotyczące szczegółowej analizy poszczególnych postaci. To samo można też odnieść do chińskiego piśmiennictwa muzycznego gdy chodzi o postać *Mimi* i *Cyganerię* Pucciniego. W konkluzji wydaje się, że szczegółowsze analizy zarówno wokalnno-muzyczne czy interpretacyjne, czy wreszcie kontekstowe wydają się być pożądanym tematem prac badawczych.

3. Metody badawcze

W niniejszym opracowaniu zastosowałam metodę porównawczą, metodę praktyki artystycznej, metodę analizy utworu, metodę przeglądu literatury oraz metodę analizy przykładów nutowych.

Rozdział I

Giacomo Puccini i opera *Cyganeria*

1.1 Giacomo Puccini – podstawowa faktografia

Giacomo Puccini (1858-1924) – zgodnie z powszechną opinią – był największym włoskim kompozytorem operowym po Verdim, ale też jednym z najwybitniejszych kompozytorów operowych wszechczasów. Urodził się 22 grudnia 1858 r. w rodzinie muzyków w Lucca, we Włoszech. Jego ojciec, dziadek (w sumie 5 pokoleń wstecz znaleźć można profesjonalnych muzyków w rodzinie Pucciniego) to byli zawodowi muzycy. Jego pradziadek i prapradziadek ze strony ojca byli organistami w kościele San Matteo i skomponowali wiele utworów organowych o tematyce religijnej. Jego dziadek był zawodowym kompozytorem. Jego ojciec z kolei (2-gie zdjęcie poniżej) był organistą w kościele San Pietro w Lucca, ale głównie zajmował się kompozycją, występami i działalnością pedagogiczną. Jego matka, Albina Magi (pierwsze zdjęcie poniżej) też była muzykiem. Rodzina cieszyła się dobrą reputacją właśnie dzięki tak znaczącemu wkładowi w lokalne życie muzyczne.¹



(matka Pucciniego: Albina Puccini, 1831-1884)

¹ Zhang Wei 张巍, Xie Lili 谢丽丽, *Puccini* (普契尼), Dongfang Chubanshe 1998



(ojciec Pucciniego: Michele Puccini, 1813-1864)



(18-letni Puccini, 1876r.)

Choć Giacomo urodził się w muzycznej rodzinie, w dzieciństwie nikt nie dostrzegł muzycznego talentu Pucciniego, przecież posłano go na naukę muzyki do wuja, który stwierdzał iż jest mało zdolny i niezdyscyplinowany. Utrata ojca w wieku 6 lat spowodowała zapaść rodzinnych finansów, zaś ciężar jej utrzymania prawie w całości spoczął na matce Albinie. Oczekiwania matki i rodziny oraz ich wsparcie finansowe sprawiły, że kontynuował edukację muzyczną. Puccini uczył się kontrapunktu i harmonii pod okiem nauczyciela Angelo w miejscowej szkole muzycznej, gdzie uczęszczał systematycznie. W wieku 14 lat zaczął pełnić funkcję organisty kościelnego. W wieku 16 lat wziął udział w konkursie organowym, gdzie zdobył pierwsze miejsce. W tym okresie jego talent stopniowo zaczął się ujawniać. Kiedy miał 18 lat, aby móc wysłuchać opery słynnego kompozytora Giuseppe Verdiego *Aida*, udał się na piechotę z przyjaciółmi do Pizy. Fabuła i muzyka opery *Aida* wstrząsnęły nim

bezprecedensowo, co ugruntowało determinację Pucciniego, by zostać kompozytorem operowym.



(Puccini z okresu nauki w Mediolanie)

W 1880r., dzięki wsparciu rodziny i stypendium królowej Małgorzaty Sabaudzkiej, Puccini rozpoczął naukę w Konserwatorium Mediolańskim, aby studiować muzykę i kompozycję operową. Puccini pobierał nauki u kompozytorów romantycznych Amilcare Ponchielliego i Antonio Bazziniego. W wieku 21 lat skomponował *Requiem* – mszę żałobną, gdzie szczególnie partia tenorowa i basowa zdradza talent kompozytora do operowania frazami o dramatycznej mocy. Puccini ukończył Konserwatorium w Mediolanie w 1883 roku. Jego pierwsza opera, *Rusalki (Le Villi)*, została wystawiona w mediolańskim Teatro Dal Verme w następnym roku, przyciągając uwagę wydawcy muzycznego *Riccordiego* który zamówił u niego kolejne dzieło. Druga opera, *Edgar*, została wystawiona w 1889 roku, jednak nie spotkała się już z tak dużym uznaniem wśród publiczności, co dało Pucciniemu dwie ważne lekcje. Po pierwsze, sukces opery zależy w dużej mierze od dobrego scenariusza. Po drugie, temat musi być poruszający i odzwierciedlać ludzkie uczucia. Te dwa punkty stały się wytycznymi, którymi Puccini będzie się kierował w przyszłości.

Mimo potężnego rozczarowania pisze kolejną operę *Manon Lescaut*, której fabuła i tytuł to konsekwencja zauroczenia się powieścią francuskiego pisarza Antoine’a Prevosta pt. *Historia kawalera des Grieux i Manon Lescaut*. Nowe dzieło Pucciniego wystawiono w Turynie w 1893 roku. Opera ta wywołała wielką sensację w ówczesnym świecie operowym i zebrała entuzjastyczne recenzje. Drobne niedociągnięcia, takie jak nie do końca spójne powiązanie fabuły, nie przysłoniły blasku świetności całej sztuki. Bogaty koloryt muzyki

orkiestrowej głęboko wyraża emocje bohaterów opery. George Bernard Shaw pochwalił Pucciniego jako najbardziej godnego następcę Verdiego. Sam autor nazwał sztukę „swoim największym muzycznym arcydziełem”. Począwszy od *Manon Lescaut*, Puccini wszedł w okres dojrzałości twórczej, a jego cechy, styl artystyczny i inklinacje ideowe stopniowo kształtowały się i doskonaliły. Jako jeden z głównych przedstawicieli włoskiej opery werystyckiej inspirował się opowieściami postaci z nizin społecznych. Szczególnie uznanie wzbudzała i nadal wzbudza jego umiejętność portretowania tragicznych postaci kobiecych, poruszających ludzkie serca.

Jednym z najbardziej błyskotliwych i płodnych okresów w życiu Pucciniego był sam środek jego twórczości. Trzy opery: *Cyganeria* (1896), *Tosca* (1900) i *Madame Butterfly* (1904) pomogły uzyskać mu status mistrza opery światowej. Postacie w jego sztukach są zarówno delikatne jak i heroiczne, romantyczne, a przecież na wskroś prawdziwe. To klucz do sukcesu wspomnianych trzech oper. Oprócz dojrzałości techniki twórczej, ważnym elementem jest scenariusz, tak bliski publiczności i dotyczący tematyki z nizin społecznych. Bohaterowie opery, zwłaszcza tragiczne postaci kobiece, silnie oddziałując, budzą głębokie współczucie wśród publiczności.

Co do samej *Cyganerii*, to zamiar jej skomponowania powziął po zetknięciu się z powieścią *Sceny z życia cyganerii* francuskiego pisarza Henriego Murgera, którą był głęboko poruszony. Kompozytor zaczerpnął elementy z licznych konfliktów dramatycznych ukazanych w tym utworze, dokonując swoistej kompilacji głównych postaci. Po trzech latach pracy nad librettem, premiera *Cyganerii* odbyła się 1 lutego 1896 roku w Turynie, pod batutą Artura Toscaniniego. Po inscenizacji w Palermo 13 kwietnia 1896 roku, opera odniosła niekwestionowany sukces, stając się jedną z najczęściej wystawianych zachodnich kompozycji operowych.

„Kolejnym arcydziełem Pucciniego po *Cyganerii* była *Tosca*. W operze tej kompozytor świadomie poszerzył zakres poruszanej tematyki i muzyczne horyzonty. Tłem akcji, rozgrywającej się w 1800 roku, jest inwazja Napoleona na Włochy, a fabuła łączy w sobie wątki pożądania, sadyzmu, religii i sztuki. Jest to opera wyraźnie utrzymana w nurcie weryzmu.”² W porównaniu z kruchą, łagodną Mimi, *Tosca* jest jedną z niewielu bohaterek Pucciniego o złożonym, wielowymiarowym wizerunku, łączącym pobożną dziewczynę ze śpiewaczką i namiętą kochanką, która nie cofa się przed zabójstwem w samoobronie. *Tosca* jest piękna, czysta, silna,

² Yang Yandi 杨燕迪, *Ścieżki twórczości operowej Pucciniego – w 140 rocznicę urodzin Pucciniego* (普契尼的歌剧创作道路—写在普契尼诞辰 140 周年之际), Yinyue Yishu 1998 (4), str. 46

harda, gorliwie praktykująca, często idealistyczna, a jednocześnie porywczą. Namiętnie kocha malarza Cavaradossiego, ale też skłonna jest do zazdrości.

„Pierwowzorem Toski była autentyczna postać. Dziewczyna ta była sierotą, utrzymującą się z pasterstwa na przedmieściach Werony. Została przygarnięta przez klasztor, gdzie jej samotne, tułacze dotąd życie ujęte zostało w karby klasztornych reguł. Później Tosca zaczęła wykazywać nieprzeciętny talent wokalny, opuściła więc klasztor i została śpiewaczką.”³ Kreując portret Toski, wzorowany na Sarze Bernhardt, Puccini skupił się przede wszystkim na jej odwadze, godności i niezależności. Przykładał ogromną wagę do odzwierciedlenia zmian zachodzących w jej złożonym charakterze. Pod względem języka muzycznego, Tosca prezentowana jest w sposób bardziej bezpośredni i żywy niż Mimi, co skutkuje spotęgowanym efektem dramatycznym.

„Po przepełnionej duchem romantyzmu i silnymi konfliktami dramatycznymi *Tosce*, Puccini wrócił do wysoce lirycznej i kameralnej stylistyki. W opinii samego kompozytora, *Madame Butterfly* to w owym czasie najlepsza jego opera, wykorzystująca najbardziej zaawansowane techniki kompozytorskie.”⁴

Fabula opery obraca się wokół losów głównej bohaterki, która jest japońską gejszą o imieniu Cio-cio-san. Poślubia ona amerykańskiego żołnierza Pinkertona, który wraca do Stanów Zjednoczonych niedługo po zawarciu małżeństwa. Cio-cio-san z oddaniem czeka na jego powrót, jednak gdy Pinkerton zjawia się trzy lata później, przyjeżdża z nową żoną i zamierza zabrać ich dziecko do Ameryki. Zrozpaczona Cio-cio-san odbiera sobie życie. „Z punktu widzenia konstrukcji dramatycznej, *Madame Butterfly* jest utworem heroicznym, zawierającym klasyczne elementy tragedii. Tragiczne zakończenie wynika w sposób bezpośredni z charakteru postaci. Jej łatwowierność i prawość sprawiają, że w obliczu fatalnego konfliktu, wybiera umrzeć z godnością, stając się tym samym bohaterką w obronie moralności. Cio-cio-san jest postacią nieustannie ewoluującą na przestrzeni opery, od naiwnej, nieśmiałej dziewczyny, po doświadczoną przez życie, dojrzałą i opanowaną kobietę tragiczną. Szczegółowy portret psychologiczny, uwzględniający dynamikę rozwoju postaci czyni wykreowany przez Pucciniego wizerunek Cio-cio-san niezwykle bogatym i niezapomnianym.”⁵ Można powiedzieć, że opera ta jest dziełem z powodzeniem ukazującym świat wewnętrznych przeżyć, przy czym opisywany konflikt wewnętrzny dotyczy przede wszystkim Cio-cio-san. Pinkerton jest tylko katalizatorem przyspieszającym tragiczny rozwój wydarzeń, a pozostali bohaterowie pełnią funkcję satelitów krążących wokół gwiazdy. Puccini niezwykle umiejętnie ukazał za pomocą muzyki myśli i zmiany nastroju Cio-cio-san. Tym samym *Madame Butterfly* uznać można za najbardziej

³ Carner M., *Puccini: A Critical Biography*, London: Garden City 1958, str. 333

⁴ Yang Yandi 杨燕迪, op. cit., str. 47

⁵ Ibidem

„psychologiczną” z oper kompozytora. Jednocześnie dzieło Pucciniego ukazuje konflikt dwóch skrajnie różnych cywilizacji, zderzenie Wschodu z Zachodem, tradycji z nowoczesnością. Cio-cio-san, podobnie jak Mimi i Toska, jest postacią tragiczną, jednak to, co ją wyróżnia, to przedstawienie przez kompozytora procesu jej wewnętrznej przemiany z młodej, naiwnej, romantycznej dziewczyny w dojrzałą kobietę, rozdieraną wieloma sprzecznymi emocjami. Wykorzystanie tu wzajemnych powiązań i kontrastu na poziomie muzycznym i dramatycznym stanowi klucz do sukcesu opery Pucciniego.

Od tego czasu późniejsze prace Pucciniego stopniowo traciły na popularności. W 1912 r. śmierć jego współwydawcy, Giulio Ricordiego, i osobiste problemy na tle emocjonalnym sprawiły, że kariera Pucciniego zawisła na włosku. Zwiastowało to koniec płodnego okresu w jego twórczości. W międzyczasie dzieła operowe Pucciniego zyskały dużą popularność w Stanach Zjednoczonych. W 1910 roku został zaproszony przez amerykańską Metropolitan Opera House do stworzenia opery narodowej *Dziewczyna ze Złotego Zachodu* (*La fanciulla del west*), opery, z której Amerykanie stali się niezwykle dumni. Dzieło spotkało się z bardzo entuzjastycznym odbiorem publiczności (premiera dzieła miała miejsce w grudniu 1910 roku, oczywiście w Metropolitan Opera House). W tym czasie Puccini chętnie eksperymentował z nowymi koncepcjami. Minnie, postać bohaterki *Dziewczyny ze Złotego Zachodu* była bystrą, niezależną, komunikatywną, dowcipną i inteligentną kobietą. Kolejnym dziełem autora była operetka *Jaskółka* (*La Rondine*). Jednak, pomimo naniesienia poprawek, nie uzyskała już takiego rozgłosu. Bohaterka sztuki, Magda, kurtyzana, być może za sprawą *Traviaty* Verdiego, która wcześniej podbiła serca publiczności, nie uzyskała już takiej popularności.

Komponując *Tryptyk* (*Il Trittico*), zbiór trzech jednoaktowych oper: *Płaszcz*, *Siostra Angelica* i *Gianni Schicchi*, „wraca do formy” tworząc dzieła na najwyższym poziomie. *Turandot* to ostatnia opera w jego życiu. Akcja rozgrywa się w starożytnych Chinach, a orientalne elementy ożywiają całą scenerię. Dzieło powstawało przez cztery lata i nie zostało ukończone, ponieważ Puccini zmarł na raka przełyku w połowie tworzenia opery. Przed śmiercią Puccini wyraził pragnienie by jego uczeń Riccardo Zandonai dokończył operę. Ostatecznie dzieło dokończył Franco Alfano (tak zdecydował wydawca po konsultacji z synem kompozytora) na podstawie rękopisu pozostawionego przez Pucciniego.

„Opera *Turandot* uznawana jest za „łabędzi śpiew” twórczości Pucciniego. To ostatnie skomponowane przez niego dzieło operowe, łączy w sobie różnorodne charakterystyczne dla Pucciniego elementy stylistyczne. Choć kompozytor nie zdążył dokończyć swojego magnum opus, to *Turandot* jest odzwierciedleniem artystycznych dążeń Pucciniego i szczytowym osiągnięciem jego wszechstronnej twórczości. Pod względem rozmachu i obszerności, jest to najbardziej rozbudowana

i epicka z oper Pucciniego, co przejawia się m.in. na poziomie efektów scenicznych i złożoności relacji między bohaterami. Będąc dziełem o tematyce chińskiej, opera *Turandot* od początku do końca przesycona jest chińską pentatoniką odmalowując obraz Chin w oczach Pucciniego.”⁶ Pod względem kreacji postaci, Turandot i Liu stanowią dwie kluczowe postaci kobiece. Turandot jest bohaterką wykraczającą pod pewnymi względami poza ramy dotychczasowej twórczości Pucciniego. Jest niewątpliwie postacią kobiecą odznaczającą się największym napięciem dramatycznym. Kompozytor niezwykle sugestywnie oddał jej dumę, bezwzględność i ogrom nienawiści do mężczyzn. Z kolei Liu jest bohaterką typową dla twórczości operowej Pucciniego. Jest ona postacią tragiczną, pragnącą szczęścia w miłości i gotową do poświęceń w jej imię. Kreując te dwie skrajnie różne i skonstrastowane postaci kobiece, Puccini wykorzystał wieloaspektowy dramatyzm i bogactwo środków muzycznych, tworząc tym samym niezwykle udane wizerunki kobiet.

„Turandot zawdzięcza swoje unikalne miejsce w twórczości operowej Pucciniego między innymi temu, iż stanowi oryginalne i niespotykane połączenie tragedii z czarnym humorem i wątkami mitycznymi.”⁷ Opera *Turandot* opowiada historię zainspirowaną perskimi *Baśniami tysiąca i jednej nocy*. „Choć opowieść ta być może ma swoje źródła w odległym wydarzeniu historycznym, to ważniejszym tematem, jaki porusza jest odwieczna walka płci, w której to mężczyźni bezwzględnie zdobywają kobiety, a te żywią do nich mieszaninę odrazy i pożądania. W operze temat ten przedstawiony jest w osobie niezamężnej księżniczki Turandot, która przed ostatecznym poddaniem się miłości, stawia na jej drodze różnego rodzaju przeszkody. Tak fascynujące Pucciniego połączenie miłości i nienawiści zostało niezwykle przekonująco ukazane na przykładzie Turandot. Te sprzeczne, ale współistniejące uczucia są siłą napędową działań bohaterki. Początkowo ukazana jako okrutna sadystka, z czasem poddaje się miłości. Nawet Kalaf i inni kandydaci na męża księżniczki ulegają sile uczucia zrodzonego z mieszanki pożądania i igrania ze śmiercią. W koncepcji dramatycznej Pucciniego tego rodzaju motywacja psychologiczna jest równie silna po obu stronach. W tej mitycznej opowieści, w symboliczny sposób ukazana jest specyfika obu płci.”⁸ Kreując tak różną od wcześniejszych bohaterek postać Turandot, Puccini zastosował oryginalne rozwiązania pod względem środków dramatycznych i muzycznych, doskonale oddając wewnętrzny konflikt targający bohaterką.

Prototypem drugiej postaci kobiecej z opery *Turandot*, Liu, była tatarska księżniczka z *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Puccini dokonał jednak modyfikacji tej postaci na potrzeby swojej koncepcji twórczej. W operze Liu jest wierną niewolnicą, potajemnie darzącą Kalafa uczuciem. Nisko urodzona, łagodna i lojalna w miłości, ostatecznie poświęca życie by dochować

⁶ Yang Yandi 杨燕迪, op. cit., str. 53

⁷ Carner M., op. cit., str. 438

⁸ Ibidem, str. 441

tajemnicy. Jej postawa czyni ją prawdziwą protagonistką. „Motywacją stojącą za poświęceniem Liu jest jej bezgraniczna miłość do Kalafa. Umiera by zachować sekret jego imienia i pomóc Kalafowi zdobyć serce Turandot. Jej śmierć jest dobrowolną ofiarą, poruszającą i bohaterską... ofiarą która czyni z niej postać tragiczną. Jest to jednak ofiara inna niż w przypadku Madame Butterfly. Madame Butterfly wybiera śmierć, ponieważ związała się z człowiekiem o skrajnie różnej pozycji społecznej i czuje, że musi zapłacić za swoje winy. Liu natomiast umiera dla miłości.”⁹ Poświęcenie Liu miało niezaprzeczalny wpływ na transformację Turandot. Kreując postać Liu, Puccini wykorzystał swój talent do portretowania tego rodzaju bohaterki, dzięki czemu stworzony przez niego wizerunek budzi głębokie współczucie i porusza do łez. Minusem wykreowania tak wzruszającej postaci jest fakt, iż po punkcie kulminacyjnym opery, jakim jest śmierć Liu, przemiana Turandot nie robi już takiego wrażenia. Postrzegać to można jako niedoskonałość w konstrukcji opery, z drugiej jednak strony, pokazuje pieczołowitość, z jaką Puccini stworzył postać Liu i niekwestionowany sukces w kreacji jej wizerunku. Musimy wszakże pamiętać, iż tak naprawdę to nie wiemy jak wyglądałby koniec opery, gdyby Puccini miał szansę ją dokończyć. Zostawił co prawda poważne szkice i wskazówki co do zakończenia dzieła, ale „kropki nad i nie postawił”...

Puccini zmarł w Brukseli 29 listopada 1924 roku w wieku 65 lat. Spośród dwunastu skomponowanych przez niego oper, siedem z nich ma w tytule albo imię głównej bohaterki lub jakieś do niej nawiązanie. Z wyjątkiem *Dziewczyny ze Złotego Zachodu*, *Jaskółki* i *Gianni Schicchi*, główne bohaterki zazwyczaj umierają śmiercią tragiczną.

Postaci kobiece w operach Pucciniego podzielić można na dwa typy. Pierwszy z nich to tragiczne bohaterki o łagodnym, introwertycznym charakterze, jak np. Mimi, Cio-cio-san i Liu. Cenią one miłość ponad wszystko, charakteryzują się dobrym sercem, czystością uczuć i głębokim pragnieniem zaznania w życiu szczęścia. W miłości nie zważają na nic, gdy jednak zbliża się tragiczny koniec, nie walczą, w milczeniu godzą się na śmierć w imię miłości. Można powiedzieć, że introwertyczna bohaterka tragiczna jest dominującym typem postaci kobiecej w operach Pucciniego. Drugim typem jest bohaterka silna, pewna siebie i ekstrawertyczna, jak np. Tosca, Musetta i Turandot. Bliższa analiza pozwala jednak dostrzec wiele podobieństw do bohaterek pierwszego typu: naiwność Toski w kontekście polityki i religii jest czynnikiem decydującym o jej tragicznym końcu; podobnie Turandot, pomimo budzącej grozę władzy, jaką posiada, z natury jest łatwowierna, jeden pocałunek wystarczy by poddała się miłości.

⁹ Carner M., op. cit., str. 448

Osią rozwoju fabuły w operach Pucciniego jest zazwyczaj postać kobieca, a jej cechą wyróżniającą – szczerą i gorącą miłość. Miłość ta prowadzi następnie do fizycznego i emocjonalnego cierpienia, a w końcu do śmierci, co budzi w odbiorcy silne emocje i pozostawia niezatarte wrażenia.

1.2 *Cyganeria* – okoliczności powstania

Sceny z życia cyganerii Murgera powstawały jako osobne opowiadania publikowane w magazynie literackim *Korsarz*, by następnie, zebrane w całość, pojawić się ponownie w wydaniu z roku 1851 pod jednym tytułem *Sceny...* Opisują grupę zubożałych artystów mieszkających na paryskim Montmartrze (głównie zamieszkałym przez artystów) i Dzielnicy Łacińskiej (głównie zamieszkałą przez studentów), którzy świadomie rezygnując z komercyjnego uprawiania sztuki żyją w ubóstwie. Tym samym Murger przyczynił się znaczący sposób do stworzenia ikonicznego obrazu artysty niezależnego. *Sceny...* to w dużej części wyidealizowany portret wczesnego życia autora powieści. W późniejszym okresie Murger współpracował z Théodore de Banville. Mężczyźni planowali zaadaptować powieść do pięcioaktowej sztuki *Życie cyganerii*, co się udało (premiera w teatrze Variétés w Paryżu miała miejsce w 1848 roku). Sztuka została ciepło przyjęta przez publiczność już w dniu premiery, a dla młodego pisarza okazała się niezwykle sukcesem w jego twórczości. Otrzymał list gratulacyjny od powieściopisarza Victora Hugo i został odznaczony Orderem Narodowym Legii Honorowej. Jedno z dużych wydawnictw wydało jego powieść w jednym nakładzie, a Murger w końcu pokonał trudności i poprawił swoją sytuację ekonomiczną.

Wczesne życie Pucciniego, gdy studiował w Mediolanie, również wykazuje wiele podobieństw do życia bohaterów powieści. Pamięć o tym okresie rozbudziła w Puccinim wielką twórczą pasję, kiedy zapoznał się z dziełem Murgera. Komiczny kontrast poprzez połączenie dowcipu i melancholijnego tragizmu są zgodne z twórczym gustem artysty.

Jednak powieść posiada znaczącą wadę – niektóre elementy fabuły są zbyt bliskie fabule słynnej *Traviaty* Verdiego. W tej wersji: Obie bohaterki umierają na gruźlicę. Mimi jest utrzymanką o dobrym sercu, zamożny wujek Rodolfa (Durandin) namawia ją do opuszczenia ukochanego i poślubienia szlachcica, a Mimi, czując presję wuja, ulega. W *La Traviata* Giorgio Germont odgrywa podobną rolę. To widoczne ślady inspiracji *Traviatą*. W celu uniknięcia niedociągnięć powieści, librecista wraz z kompozytorem poświęcić musieli wiele czasu na zmodyfikowanie i udoskonalenie fabuły.

Ukończenie scenariusza opery to głównie zasługa pisarzy Luigi Illica i Giuseppe Giacosa, którzy kłócili się często z powodu różnic w opiniach i sposobach myślenia. Kłótnie te

niekiedy balansowały na granicy zakończenia współpracy. Mężczyźni przyjęli bardzo wyraźny podział prac: Ilica odpowiedzialny był za koncepcję i szkic całego scenariusza, Giacosa odpowiadał za poezję i rytm, Puccini natomiast zajmował się ostatecznym kształtowaniem scenografii i muzyki. Adaptując powieść Murgera do scenariusza operowego *Cyganerii*, opracowano zasady, którymi kierowali się wszyscy trzej: (1) odtwarzanie podstawowego ducha powieści, (2) wierne zachowanie rysów bohaterów powieści Murgera: (3) drobiazgowo odtworzenie otoczenia; (4) zachowanie zarysu fabuły powieści, zgodnie z metodą Murgera, przedstawiając historię w wyjątkowych sceneriach; (5) swobodne operowanie komedią i tragizmem na potrzeby scenariusza tak, aby dostosować powieść do poszczególnych etapów przedstawienia.¹⁰

Struktura fabuły w powieściach Murgera jest luźna, dlatego Ilica zdecydował się dokonać wielu cięć. Puccini, niezwykle wymagający i surowy, wielokrotnie nanosił poprawki i odrzucał kolejne rękopisy. Później Ilica powiedział: „Po ukończeniu *Cyganerii* w pudle mamy dziesięć różnych wersji, i ani krzty w tym przesady.”¹¹

W 1897 roku wiedeński pisarz i krytyk Max Kalbeck¹² skrytykował *Cyganerię* z literackiego punktu widzenia. Dla Kalbecka scenariusz i muzyka opery zbanalizowały autentyczność i siłę jej literackiego źródła, choć autora oryginalnej powieści, Henri Murgera, dziś pamiętany tylko raczej z opery Pucciniego (z pomniejszym wpływem Leoncavallo). Kalbeck w dużej mierze zrzucił winę na scenarzystów Pucciniego. Zdaniem Kalbecka, nie wiedząc co zrobić z realizmem powieści Murgera, Giacosa i Ilica zrujnowali jego wnikliwe studium. Uproszczona fabuła przecież, a może właśnie dlatego trafiła w gusta epoki. Natomiast powieść Murgera wskazywała na ironiczny, fałszywy patos bohaterów i samo-deprecjonującą się inteligencję¹³, co być może nie było już tak łatwe do przyjęcia dla dużej części odbiorców.

Kiedy w 1983 roku Puccini po raz pierwszy przeczytał powieść Henriego Murgera *Sceny z życia cyganerii*, od razu zdecydował się napisać na ten temat operę. Jednak, kiedy Puccini spotkał Ruggero Leoncavallo, innego kompozytora z Neapolu, w mediolańskiej kawiarni, i opowiedział o pomysle na swoje najnowsze dzieło, odkrył, że obaj planowali napisać *Cyganerię*, przy czym Leoncavallo powziął ten zamiar wcześniej. Między nimi pojawił spór o prawa autorskie do tej pracy. Leoncavallo natychmiast udał się do swojego wydawcy,

¹⁰ Deng Anqing 邓安庆 (red.), *Puccini* (普契尼), Dongfang Chubanshe, Pekin 1998, str. 33

¹¹ Fraccaroli A., *Giacomo Puccini*, Ricordi Milano 1925, str. 116

¹² Max Kalbeck: autor biografii Brahmsa, niemiecki tłumacz oper Mozarta i Wolf-Ferrariego oraz oddany zwolennik utalentowanego anty-wagnerowskiego satyryka wiedeńskiego Daniela Spitzera.

“Die Bohème” (1897) [w:] *Opernabende: Beiträge zur Geschichte und Kritik der Oper*, Berlin: Harmonie Verlag 1898, str. 90–95

¹³ Schwartz A., Senici E., *Giacomo Puccini and His World*, Princeton University Press, str. 191

Edoardo Sonzogno, właściciela *Il Secolo*¹⁴. W tym samym roku, na łamach czasopisma z 20 marca 1893r., Sanzogno ogłosił: „Leoncavallo, znakomity kompozytor *Pajaców*, tak kochany przez publiczność, po wydaniu opery *Medyceusze*, napisze *Cyganerię* na podstawie powieści Henriego Murgera o tym samym tytule. Ostatnie miesiące spędził na komponowaniu opery i przygotowywaniu się do jej wystawienia w przyszłym roku”.¹⁵ Pojawienie się tego ogłoszenia było oczywiście wyzwaniem dla Pucciniego. Obaj kompozytorzy byli zatem zdeterminowani do napisania opery na kanwie powieści Murgera.

Odpowiedź Pucciniego na ogłoszenie w *Il Secolo* brzmiała: „Mistrz Leoncavallo nie ma czym się przejmować. On może skomponować dzieło, i ja skomponuję dzieło, a publiczność osądzi. Priorytet artystyczny nie ma znaczenia. To, że temat jest ten sam nie oznacza, że podejście do niego również”¹⁶. Choć *Cyganeria* Leoncavallo i *Cyganeria* Pucciniego to opery o tym samym tytule, klimat muzyczny i wyrazistość fabuły są inne. Premiera opery Leoncavallo odbyła się w Wenecji 5 maja 1897 roku i została dobrze przyjęta. Puccini wkrótce poszedł w jego ślady, a jego wersja spotkała się z ogromnym uznaniem publiczności. Po tym wydarzeniu, *Cyganeria* Leoncavallo praktycznie zniknęła z programów repertuarowych oper na całym świecie. Nawet brytyjska *Encyclopaedia Britannica* odnotowała, że dzieło Ruggero jest znacznie mniej znane niż opera pod tym samym tytułem autorstwa Pucciniego.

1.3 Libretto

Cyganeria jest operą w czterech aktach, której libretto stworzyli Luigi Illica i Giuseppe Giacosa, w oparciu o powieść Henriego Murgera, zatytułowaną *Sceny z życia cyganerii* (*Scènes de la vie de Bohème*). Wybrali oni cztery sceny z książki i rozpisali je na cztery akty. Każdy akt jest integralną całością, a jednocześnie są one wzajemnie powiązane i skontrastowane, doskonale odzwierciedlając radości i smutki, rozstania i pojednania paryskiej bohemy ok. roku 1830. Tytuły poszczególnych aktów odnoszą się do miejsca akcji: „W mansardzie”, „Dzielnica Łacińska”, „Przy punkcie poboru opłat”, „W mansardzie”.

¹⁴ *Il Secolo*: włoska gazeta założona 1 lipca 1836 roku. Podobnie jak *La Stampa*, była efektem poluzowania przez rząd kontroli nad wydawnictwami w następstwie Rewolucji lipcowej we Francji.

Yu Fenggao 余风高, „*Cyganeria*” Pucciniego (普契尼的《波西米亚人》), *Yinyue Aihaozhe* 2007 nr 5, str. 23-25

¹⁵ Yu Fenggao 余风高, op. cit.

¹⁶ Phillips-Matz M. J., *Puccini: Biografia*, Dongbei Daxue Chubanshe 2002, str. 81

Bohaterowie:

Marcello	malarz	baryton
Rodolfo	poeta	tenor
Colline	filozof	bas
Schaunard	muzyk	baryton
Mimi	hafciarka	sopran
Musetta	śpiewaczka	sopran
Benoit	właściciel kamienicy	bas
Alcindoro	radca stanu	bas
Parpignol	sprzedawca zabawek	tenor

uczniowie, mieszczanie, właściciele sklepów, uliczni kupcy, żołnierze, kelnerzy, dzieci
Akcja rozgrywa się w Paryżu, ok. 1830 roku.

Akt	Fabula
Akt I Wigilia Bożego Narodzenia w mansardzie	Poeta Rodolfo, muzyk Schaunard, malarz Marcello i filozof Colline mieszkają razem w małej mansardzie w paryskiej Dzielnicy Łacińskiej. Żyją w zgodzie i przyjaźni, ale doskwiera im bieda. Gdy podnosi się kurtyna, poeta i malarz siedzą w kącie skromnego pokoju. Ręce malarza przemarzły do tego stopnia, że z trudem trzyma pędzel, a skostniały z zimna poeta nieustannie się porusza, próbując się trochę rozgrzać. Przyjaciele dyskutują w jaki sposób można by sprawić, żeby w pokoju zrobiło się choć odrobinę cieplej. W końcu Rodolfo proponuje by spalić właśnie skończony przez niego rękopis dramatu. Chwilę później wraca filozof Colline, trzymając pod pachą książki. Planował zastawić je by zdobyć drobne na jedzenie, ale który lombard byłby czynny w Wigilię Bożego Narodzenia? Nie pozostało mu nic tylko wrócić ze stosem książek zamiast jedzenia. W momencie gdy trójka artystów tłoczy się przy ogniu, ciesząc się chwilą ciepła, do pokoju wchodzi ich towarzysz, muzyk Schaunard, niosąc jedzenie i wino. Okazuje się, że przez ostatnich kilka dni pracował w bogatym domu, jednak nie jako nauczyciel muzyki, jak się spodziewał. Jego zadaniem było granie na pianinie dla papugi, aż do momentu jej śmierci. Grał przez trzy dni, a papuga wciąż żyła, więc poprosił służącą by otruła ptaka wanilią. Schaunardowi udało się w ten sposób zarobić trochę pieniędzy, więc kupił mnóstwo

smakołyków dla swoich przyjaciół. Gdy uradowana zaskakującym zakupem trójka zmarzniętych, wygłodniałych artystów cieszy się niespodziewaną ucztą, Schaunard proponuje, że lepiej zostawić rarytasy na później, a teraz korzystając z pozostałych pieniędzy, pójść zabawić się w Café Momus. W momencie gdy czwórka przyjaciół szykuje się do wyjścia, rozbrzmiewa pukanie do drzwi. Okazuje się, że jest to właściciel mieszkania, Benoit, który przyszedł wyegzekwować czynsz. „Że akurat w tym momencie musiał przyjść!”, przyjaciele szepczą między sobą i zgodnie pragną jak najszybciej pozbyć się nieproszonego gościa. Tak więc otaczają go w czwórkę, częstując go winem i zabawiając rozmową. Gdy alkohol uderza mu do głowy, rozochocony winem Benoit zaczyna opowiadać o swoich miłosnych podbojach. Uniesieni „świętym oburzeniem” czterej artyści, korzystają z okazji by wyrzucić właściciela za drzwi. Pozbywszy się problematycznego gościa, przyjaciele zaczynają zbierać się do wyjścia, ale Rodolfo chce najpierw skończyć pisać artykuł, więc umawia się z trójką towarzyszy, że spotkają się na dole. Ponownie rozbrzmiewa pukanie do drzwi. Rodolfo otwiera i widzi bladą dziewczynę, słabym głosem proszącą o zapalenie świecy. Rodolfo oferuje jej wino dla rozgrzania, dziewczyna powoli wraca do siebie i wtedy dopiero poeta przygląda jej się bliżej i dostrzega jaka jest piękna. Okazuje się, że jest to mieszkająca nieopodal hafciarka o imieniu Mimi. Po tym jak Rodolfo pomaga jej zapalić świecę, Mimi wstaje by wrócić do domu. Okazuje się jednak, że zgubiła klucze. Gdy wraca by ich poszukać, podmuch wiatru gasi świece obojga bohaterów, przez co nie pozostaje im nic innego, jak szukać kluczy po omacku. Rodolfo przez przypadek napotyka w ciemności lodowatą dłoń Mimi i chwytając jej rękę w dłoń zaczyna śpiewać słynną arię *Che gelida manina*. Następnie, Rodolfo przedstawia się Mimi, mówiąc iż jest poetą, bogatym w myśli i twórczą wenę, ale wszystkie jego skarby zostały skradzione przez parę błyszczących oczu, należących do dziewczyny, która przysłała zapalić świecę. W ten sposób Rodolfo jednocześnie przybliży nieznanemu sobie osobę i wyraża swoje zauroczenie względem Mimi. Dowiedziawszy się wszystkiego o Rodolfo, Mimi śpiewa kolejną słynną arię, *Sì, mi chiamano Mimi*, opowiadając Rodolfo o sobie: „Mam na imię Lucia, choć wszyscy

	<p>nazywają mnie Mimi. Żyję z hafciarstwa, w spokoju cieszę się radością tworzenia lilii i róż. Przynoszą mi one pocieszenie.” Ten przepiękny muzyczny dialog niezwykle sugestywnie oddaje myśli i uczucia dwójki bohaterów, których momentalnie łączy głęboka więź. Po wyznaniu Mimi, gdy dziewczyna zamierza wracać, z dołu dochodzi nawoływanie trójki zniecierpliwionych czekaniem przyjaciół. Rodolfo podbiega do okna by im odpowiedzieć, a gdy odwraca się, widzi twarz Mimi skąpaną w blasku księżyca. Nie mogąc się powstrzymać, zaczyna wychwalać piękno Mimi: „W tobie odnalazłem od dawna wyczekiwany sen”. Mimi również poddaje się miłości i trzymając Rodolfo za rękę, śpiewa z nim pełen łagodnego piękna duet <i>O soave fanciulla</i>. Następnie dołączają oni do pozostałych trzech artystów i razem idą do Café Momus.</p>
<p>Akt II na gwarnej ulicy</p>	<p>Tętniąca życiem, zatłoczona paryska ulica w Wigilię Bożego Narodzenia. Puccini zastosował w tym miejscu partię chóralną, która w niezwykle efektowny, żywy, lecz pozbawiony chaosu sposób łączy nawoływania kupców, śmiech i płacz dzieci oraz rozmowy mieszczan. Marcello wraz z przyjaciółmi za przydzielone każdemu pieniądze kupują najpotrzebniejsze lub najbardziej upragnione rzeczy. Colline kupuje używany płaszcz i zabytkową książkę, Schaunard róg, a spóźniony Rodolfo kupuje Mimi różowy czepek. Gdy z entuzjazmem zamawiają jedzenie, nagle widać w kawiarni poruszenie. Zjawia się przykuwająca wzrok, piękna kobieta w towarzystwie starszego radcy stanu, Alcindora. Jest to była kochanka Marcella, Musetta. Jest ona pełną temperamentu, kapryśną, ale jednocześnie w głębi serca dobrą dziewczyną. Musetta bardzo chciałaby wrócić do Marcella i w celu zwrócenia jego uwagi, śpiewa <i>Quando me'n vo</i>. W arii tej daje wyraz pragnieniu pojednania się z Marcellem. Następnie Musetta udaje, że stopy ją bolą z powodu butów i posyła Alcindora do szewca, po czym przy akompaniamencie muzycznego punktu kulminacyjnego rzuca się w objęcia Marcella.</p>
<p>Akt III przed tawerną</p>	<p>Środek zimy, panuje dojmujące zimno. Rodolfo z przyjaciółmi od jakiegoś czasu mieszkają w małej tawernie, położonej niedaleko od miejskiej rogatki. Mimi przybywa z daleka, zanosząc się kaszlem, toczy ją postępująca choroba płuc. Dowiedziawszy się o położeniu tawerny, Mimi dociera do jej</p>

	<p>progu i prosi o zawołanie malarza Marcella. Dziewczyna z bólem wyznaje, że Rodolfo od dłuższego czasu jest dla niej zimny. Myśli, że to z powodu chorobliwej zazdrości Rodolfo. Z jednej strony nie potrafi z nim rozmawiać, z drugiej zaś nie potrafi bez niego żyć. Dlatego prosi by Marcello wystąpił w roli mediatora. Gdy rozmawiają, zjawia się Rodolfo szukający malarza, a Mimi pospiesznie chowa się za drzewem, skąd przysłuchuje się ich konwersacji.</p> <p>Rodolfo początkowo wylicza winy Mimi, a dopiero pod wpływem pytań malarza wyjawia prawdę: kocha Mimi, ale z powodu biedy nie jest w stanie jej utrzymać, a tym bardziej nie ma pieniędzy na jej leczenie. Zostając z nią, doprowadziłby biedną dziewczynę do rychłej śmierci. Odgłos kaszlu zwraca uwagę Rodolfo na ukrywającą się nieopodal Mimi. Poetę ogarnia silne uczucie, które sprawia, że nie zważając na nic, Rodolfo bierze Mimi w ramiona i zaczyna ją na wszelkie sposoby pocieszać. Z kolei Mimi ze zrozumieniem śpiewa pożegnalną arię, <i>Donde lieta</i>. Pod usłyszeniem słów Mimi, Rodolfo nie chce się z nią rozstawać. Ostatecznie, Rodolfo i Mimi umawiają się, że będą razem do nadejścia wiosny w kwietniu. Mimi rozumie ukochanego, ale nie chce być dla niego ciężarem, dlatego decyduje się na rozstanie. W tym momencie z tawerny dobiega tumult. Okazuje się, że to Musetta flirtuje z obcym mężczyzną. Wściekły Marcello wdaje się w kłótnię z Musettą. Jednoczesne obelgi rzucone przez Marcella i Musettę oraz słodkie słowa płynące z ust Rodolfo i Mimi, tworzą niezapomniany kwartet.</p>
<p>Akt IV Kilka tygodni później, w mansardzie</p>	<p>Przyszła już wiosna. Rodolfo i Marcello rozstali się ze swoimi partnerkami i znów wiodą dotkliwie samotne życie. Planowali znaleźć zapomnienie w pracy, ale na próżno. Odkładają więc pracę na bok i zaczynają wspominać szczęśliwe chwile (duet Rodolfo i Marcella). Marcello gładzi apaszkę Musetty, próbując ukoić ból tęsknoty, a Rodolfo bawi się czepkiem Mimi, wzdychając bezwiednie: „okazuje się, że nie tylko ja tak się czuję!” Gdy dwaj przyjaciele pogrążeni są w bolesnej nostalgii, do mieszkania wchodzi muzyk Schaunard i filozof Colline. Niosą jedzenie i wino, co wprawia czwórkę artystów w dobry nastrój. Nagle do pokoju wpada Musetta, z przerażeniem malującym się na twarzy oświadczając, iż Mimi została porzucona przez adoratora i jest ciężko chora. Jednak by zobaczyć się ostatni</p>

	<p>raz z Rodolfo, zdecydowała się wspiąć po schodach. Zasłabła jednak w połowie i upadła na ziemię. Rodolfo biegnie z pomocą i przynosi Mimi na rękach. Pozostała trójka artystów wraz z Musettą idą sprzedać wartościowe przedmioty będące w ich posiadaniu, by wezwać lekarza.</p> <p>Gdy wszyscy wychodzą, Mimi i Rodolfo wspominają swoje pierwsze spotkanie w mansardzie. Powracają dawne uczucia i para zakochanych planuje szczęśliwą przyszłość, przyrzekając sobie, że nigdy się nie rozstaną. Mimi mówi, że w ich wspólnym życiu nie będzie miejsca na zazdrość czy kłótnie. Urywa jednak w połowie zdania, tracąc przytomność. Przerażony Rodolfo nie wie jak się zachować i w tej właśnie chwili zaczynają wracać jego kompani i Musetta, przynosząc leki dla Mimi oraz mufkę, którą zawsze chciała mieć. Mimi opuściła już jednak ten świat. Rodolfo rzuca się w jej kierunku i wybucha szlochem. (Kurtyna)</p>
--	--

Ukazana w operze historia jest bliska odbiorcy i choć pozbawiona jest głębokich, filozoficznych zagadnień, to każda z postaci ukazana jest w żywy i przekonujący sposób, każdy bohater odznacza się unikalnym, wyraźnie zarysowanym charakterem, a poszczególne sceny składają się w zręczną narrację. Urzekające melodie partii wokalnych doskonale uzupełniają barwny akompaniament orkiestrowy. W połączeniu z doskonałymi efektami scenicznymi, sprawia to, że przedstawiana historia prawdziwie ożywa na scenie. Warto również zauważyć, że struktura każdego aktu została w przemyślany sposób opracowana przez Pucciniego pod względem orkiestracji. Na przykład, akcja pierwszego i czwartego aktu rozgrywa się w tym samym pomieszczeniu, ale gwar towarzyszący wydarzeniom aktu pierwszego w porównaniu ze spokojem z aktu czwartego, tworzą silny kontrast. W ostatnim akcie pojawiają się również motywy z aktu pierwszego, które potrafią poruszyć widza do głębi. Akt drugi jest najżywszą częścią opery, rozpoczyna się od jasnego dźwięku trąbki, a metrum i tonacja ulegają częstym zmianom, wprowadzając do muzyki duże zróżnicowanie. W akcie tym usłyszeć można zarówno potężną partię chóru, jak i radosny ansambl. Trzeci akt jest wolną częścią, którą otwiera pięknie odmalowany obraz mroźnego, śnieżnego poranka. Słodką melodią wzajemnie pocieszających się w obliczu rozłąki Mimi i Rodolfo misternie spleciona jest z kłótliwym rozstaniem Marcella i Musetty, tworząc niezapomniany kwartet.

Rozdział II

Guo Wenjing i opera *Rikszarz*

2.1 Guo Wenjing – podstawowa faktografia



Fot. 1 Kompozytor Guo Wenjing¹⁷

¹⁷ Źródło: Lin Lin 林琳, *Guo Wenjing: Głos serca wielkiego pisarza* (郭文景: 大笔如椽写心声), *Zhonghua Wenhua Huabao* 2015.10.16, str. 10

Guo Wenjing (郭文景), znany współczesny kompozytor chiński, obecnie profesor i opiekun doktorantów na Wydziale Kompozycji Centralnego Konserwatorium Muzycznego. Swoją aktywność skupia na nauczaniu i komponowaniu.

Guo Wenjing urodził się w Chongqing w Chinach w 1956 roku. Wzrastając w bogatej kulturze prowincji Syczuan mógł rozwijać swoje zdolności muzyczne kształtując smak estetyczny i wyobraźnię. Naukę gry na skrzypcach rozpoczął w 1968 roku. Dwa lata później został przyjęty do Zespołu Pieśni i Tańca w Chongqing, a jego ciężka praca związana z grą na instrumencie i częste ćwiczenia na scenie położyły solidne podwaliny pod późniejszą twórczość.

W 1978 roku Guo Wenjing został przyjęty na wydział kompozycji Centralnego Konserwatorium Muzycznego. Chociaż na uniwersytecie kształcił się z zakresu zachodniej teorii muzyki, to od początku szukał własnego kierunku. „Kiedy zaczynaliśmy tworzyć, na każdym kroku decydowaliśmy się pozbyć wpływów muzyki europejskiej i znaleźć własną drogę. Nasze idee twórcze zderzyły się z tymi oficjalnymi i uznano je za „rewolucyjne”. Z tego względu tworzona przez nas muzyka została nazwana "Muzyką Nowej Fali". Nauczyciel mówił nam, że to się źle skończy. Ale dla nas to był wiek pasji i nikt nie mógł tego w nas powstrzymać. Nie baliśmy się przeciwstawić, jednak najtrudniejsze było właśnie to, że nasze autorytety, najbardziej prawi i wykształceni nauczyciele byli również przeciwko nam. Nie sprzeciwiali się po prostu estetyce, odnosili się do nas z podobnym nastawieniem, jak ojciec do syna. Opowiadali o swoich własnych, trudnych doświadczeniach z przeszłości...”¹⁸ W publikacji zatytułowanej *Kakofonia* Guo Wenjing napisał: „Ze względu na specyficzne uwarunkowania historyczne, dopiero w latach 80. XX wieku miałem okazję po raz pierwszy usłyszeć „zachodnią kakofonię”. Miałem wtedy wrażenie jakbym przez wyrwę w murze zobaczył zupełnie nowy świat. W *Trenie ofiarom Hiroszimy* polskiego kompozytora Krzysztofa Pendereckiego, przez osiem i pół minuty 52 instrumenty smyczkowe tworzą kakofonię dźwięków. Jednak powaga i głębia muzyki oraz natężenie emocji wstrząsnęły mną do głębi. Pod wpływem piękna tej nowej muzyki, postanowiłem zebrać się na odwagę i przejść przez tę wyrwę w murze.”¹⁹

W okresie studiów Guo Wenjing współpracował z innymi utalentowanymi kompozytorami, z Tan Dunem, Qu Xiaosongiem i Ye Xiaogangiem. Razem znani byli jako „Cztery Talenty” Centralnego Konserwatorium Muzycznego (vide: Fot. 2)

¹⁸ Guo Wenjing 郭文景, *Jestem geniuszem* (我是一个天才),

http://news_sohu.com/20051229/n2411908n_shtml

¹⁹ Guo Wenjing 郭文景, *Kakofonia* (噪音), Renmin Yinyue Chubanshe 2009, str. 47



Fot. 2 Guo Wenjing z aktorami i instrumentalistami wiejskiej trupy operowej na przedmieściach Chongqingu. Zdjęcie pochodzi z materiałów promocyjnych filmu dokumentalnego *De oogst van de stilte*, przybliżającego światu sylwetki pięciu chińskich kompozytorów: mieszkającego w Chinach Guo Wenjinga, przebywających w Stanach Zjednoczonych Tan Duna i Qu Xiaosonga oraz tworzących we Francji Chen Qiganga i Mo Wupinga.²⁰

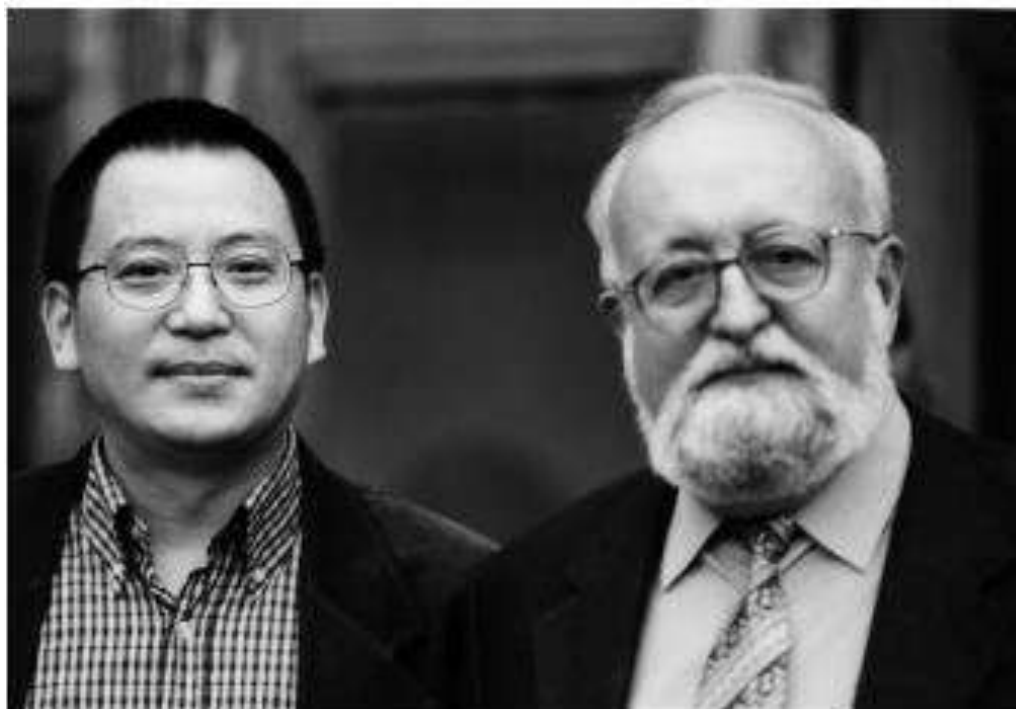
W 1983 roku poemat symfoniczny *Skalny pochówek na syczuńskim klifie*²¹ odniósł wielki sukces w Chinach i za granicą. Po ukończeniu studiów Guo Wenjing wrócił do chongqingskiej Grupy Pieśni i Tańca, ale już jako kompozytor-rezydent.²² W 1900 roku objął posadę w Centralnym Konserwatorium Muzycznym, gdzie wykłada do dziś. W pracy dydaktycznej, Guo Wenjing z ogromną pasją przekazuje studentom swoje spojrzenie

²⁰ Źródło: Guo Wenjing 郭文景, *Kakofonia* (噪音), op. cit., str. 47

²¹ Poemat symfoniczny *Skalny pochówek na syczuńskim klifie* (川崖悬葬) był kompozycją dyplomową Guo Wenjinga w Centralnym Konserwatorium Muzycznym. Jest to poemat muzyczny na dwa fortepiany i orkiestrę, charakteryzujący się połączeniem budowy trzyczęściowej z formą wariacyjną. Pod względem materiału muzycznego, kompozytor zaczerpnął temat wariacji z syczuńskiej pieśni ludowej *Stroma góra*, tworząc muzyczny obraz „wiszących trumien”, sposobu pochówku unikalnego dla południowych obszarów prowincji Sichuan.

²² W tym okresie podążał za ekipą filmową, zbierając pieśni ludowe i komponując muzykę dla filmu i telewizji. „Siedem lat, w których wyłonił się spośród mas i do nich wrócił, stało się dla Guo Wenjing’a ważnym i wyjątkowym doświadczeniem”. [w:] Qian Renping 钱仁平, *Guo Wenjing: Jego osoba. Jego muzyka. Jego „przedstawienie”* (郭文景: 其人·其乐·其“戏”), *Yinyue Aihaozhe* 15.04.2001

na muzykę i estetykę. W latach 1993-2001 pełnił funkcję dziekana, jednak zdecydował się na rezygnację ze stanowiska, pragnąc poświęcić się w pełni komponowaniu i nauczaniu. Zwolnienie z oficjalnych obowiązków dało kompozytorowi wolność do skupienia się wyłącznie na muzyce.



Fot. 3 Guo Wenjing i polski kompozytor Penderecki. Będąc studentem, Guo Wenjing gorliwie uczył się technik stosowanych przez tego wybitnego pioniera²³

W 1983 roku w Berkeley w USA odbyła się premiera poematu symfonicznego Guo Wenjinga *Skalny pochówek na syczuzańskim klifie*, a prawykonanie tego utworu wywołało spore poruszenie w świecie muzycznym. Jego kolejna kompozycja, chóralny poemat symfoniczny *Ciężka droga do Shu* (蜀道难, 1987), został oceniony jako „chiński klasyk XX wieku”²⁴. Krytycy w wielu krajach wysoko ocenili twórczość Guo Wenjinga. The New York Times nazwał go „jedynym chińskim kompozytorem, który, nie mieszkając na stałe za granicą, zyskał międzynarodową sławę”²⁵. The Guardian z kolei wyraził opinię, że jego kompozycje są „pikantne i żywe”²⁶. W niemieckim dzienniku Frankfurter Allgemeine Zeitung napisano z kolei,

²³ Guo Wenjing 郭文景, *Kakofonia* (噪音), op. cit., str. 47

²⁴ Ibidem, str. 272

²⁵ Ibidem

²⁶ Ibidem

że muzyka kompozytora odznacza się „subtelnością i wyjątkowością”, a jego prace są pod względem muzycznym „nieporównywalnie pięknie i posiadają dramatyczną moc”.²⁷

Wraz z nieustannym wzrostem popularności Guo Wenjing otrzymywał zaproszenia z całego świata. Podpisał kontrakt z Casa Ricordi-BMG, wydawnictwem o międzynarodowej renomie z prawie dwustuletnią historią, które od tego momentu będzie publikować jego dzieła, by je spopularyzować wśród publiczności.²⁸ Wydawnictwo to wyraziło następującą opinię o Guo Wenjingu: „Pod względem pasji do odkrywania rodzimej kultury, jest on niezwykle „zsinizowanym” kompozytorem, źródłem muzycznych inspiracji jest dla niego przede wszystkim materiał zbierany na chińskiej wsi, jednak nigdy nie ograniczają go zachodnie oczekiwania względem kultury chińskiej.”²⁹

Kompozycje Guo Wenjinga prezentowane były na licznych ważnych międzynarodowych festiwalach i w teatrach operowych na całym świecie. Jego dzieła wykonywane były m.in. podczas festiwali w Amsterdamie, Berlinie, Glasgow, Paryżu, Edynburgu, Nowym Jorku, Aspen, Londynie, Turynie, Perth, Huddersfields, Hongkongu i Warszawie, a opery kompozytora zawitały na deski Opery Frankfurckiej, Konzerthaus Berlin, amsterdamskiego Concertgebouw i nowojorskiego Lincoln Center. Guo Wenjing komponował dla cieszących się międzynarodowym uznaniem zespołów i orkiestr symfonicznych, takich jak Nieuw Ensemble, Atlas Ensemble, Cincinnati Percussion Group, Kronos Quartet, Arditti String Quartet, Ensemble Modern, Hong Kong Chinese Orchestra, Göteborg Symphony Orchestra, China Philharmonic Orchestra, Guangzhou Symphony Orchestra, Singapore Symphony Orchestra oraz Hong Kong Philharmonic Orchestra.³⁰

Prace Guo Wenjing’a wystawiane były na całym świecie i zostały dobrze przyjęte przez osoby z branży. Jako starszy profesor kompozycji Guo Wenjing odwiedził Stany Zjednoczone na zaproszenie Fundacji Rockefellera. Był także zapraszany do wygłaszania wykładów w Królewskim Szwedzkim Konserwatorium Muzycznym, Cincinnati Conservatory of Music w Stanach Zjednoczonych oraz Manhattan Conservatory of Music, podczas których przekazywał własne idee kompozytorskie i koncepcje kompozytorów chińskich, służąc

²⁷ Guo Wenjing 郭文景, *Kakofonia* (噪音), op. cit., str. 272

²⁸ <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/G/Guo-Wenjing.aspx>

²⁹ Guo Wenjing 郭文景, *Kakofonia* (噪音), op. cit. oraz <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/G/Guo-Wenjing.aspx>

³⁰ <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/G/Guo-Wenjing.aspx>

promocji profesjonalnej twórczości muzycznej w Chinach i promując wymianę kulturową między muzyką chińską i zachodnią.³¹

Twórczość Guo Wenjinga odzwierciedla jego silną osobowość, odważnie integruje elementy Wschodu i Zachodu, tradycję i nowoczesność tworząc oryginalną, charakterystyczną dla tego kompozytora estetykę muzyczną. Przykładami mogą być: *Skalny pochówek na sycuańskim klifie* (1983), wokalny poemat symfoniczny *Ciężka droga do Shu* (1987), chiński koncert na flet bambusowy *Góra smutku i pustki* (愁空山, 1992), opery *Dziennik szaleńca* (狂人日记, 1994), *Nocny bankiet* (夜宴, 1998), *Poeta Li Bai* (诗人李白, 2007), *Pawilon Feniksa* (凤仪亭, 2004), *Rikszarz* (骆驼祥子, 2014), muzyka kameralna *Głos Tybetu* (来自西藏的声音, 2001); ponadto inne stosunkowo wpływowe dzieła, takie jak: trylogia perkusyjna *Gra* (戏, 1996), *Inskrypcje na kościach wróżebnych* (甲骨文, 1996), *Shehuo* (社火, 1991), a także muzyka do filmów *W promieniach słońca* (阳光灿烂的日子) i *Delikatne fale na stojącej wodzie* (死水微澜).

Skomponowany w 1990 roku dla amsterdamskiego Nieuw Ensemble utwór *Shehuo* był pierwszym z serii kompozycji na zamówienie zagranicznych instytucji i może być postrzegany jako początek międzynarodowej kariery Guo Wenjinga. Sukces *Shehuo* spotkał się z silnym odzewem wśród zagranicznych krytyków:

„Guo Wenjing zamienił Nieuw Ensemble w chińską kapelę wiejską, (...) muzyka posiada egzotyczne zabarwienie i często zaskakuje.”³² (The Daily, 1991.4.5)

„Wybitna instrumentacja oraz nieustannie wyłaniające się myśli muzyczne rozbudzają wyobrażenia na temat starożytnych rytuałów i oszałamiają zmysły.”³³ (Le Monde, 1995.10.28)

Utwór *Shehuo* stanowił próbę połączenia zachodniego instrumentarium z chińskimi instrumentami perkusyjnymi i wyznaczył kierunek stylistyczny kolejnej istotnej kompozycji, jaką była opera *Dziennik szaleńca*, napisana na podstawie powieści Lu Xuna³⁴ o tym samym

³¹ Liu Xuan 刘选, *Inne środki, ta sama kompozycja, szukanie różnic w podobieństwie - studium porównawcze dotyczące dwóch sposobów orkiestracji koncertu na bambusowy flet „Góra smutku i pustki”* (异工同曲, 同中求异---竹笛协奏曲《愁空山》两个乐队配器比较研究), praca magisterska, Shoudu Shifan Daxue, kwiecień 2009

³² Guo Wenjing 郭文景, *Kakofonia* (噪音), op. cit., str. 234-235

³³ Ibidem

³⁴ Lu Xun (鲁迅), właściwie Zhou Shuren (25.09.1881-19.10.1936), jeden z najważniejszych chińskich pisarzy XX wieku, propagator Ruchu Nowej Kultury. Jest autorem powieści, opowiadań, tekstów krytycznych, prac akademickich, opracowań literatury starożytnej, esejów, wierszy klasycznych i współczesnych, tłumaczeń

tytule³⁵. Premiera opery miała miejsce 24 czerwca 1994 roku na Holenderskim Festiwalu Muzycznym, gdzie wywołała niemałe poruszenie, zbierając bardzo pochlebne recenzje. W artykule opublikowanym 27 czerwca 1994 roku w People's Daily, F. van der Waal napisał: „*Dziennik szaleńca* może rywalizować z największymi dziełami ukazującymi zagadnienie „szaleństwa”. To nowa odsłona *Wozzecka*, nie tylko ze względu na doskonałe sportretowanie źródeł obłądu w chorym umyśle i chorym społeczeństwie, ale również z powodu skondensowanej struktury dramatycznej i pełnej napięcia muzyce. Integralne połączenie olśniewającej, barwnej muzyki Guo Wenjinga z fabułą opowieści daje odbiorcy rozdzierające serce i zarazem urzekające doznania estetyczne”³⁶ *Dziennik szaleńca* wystawiany był następnie w Anglii, Niemczech, Francji i Stanach Zjednoczonych.

Premiera opery *Nocny bankiet* miała miejsce 10 lipca 1998 roku w Almeida Theatre w Londynie, również zyskując dużą popularność. W brytyjskim dzienniku The Independent 15 lipca 1998 zamieszczono następującą recenzję: „Dwie opery wystawione przez Guo Wenjinga w Almeida Theatre pokazują, że nowe pokolenie azjatyckich kompozytorów znalazło nowy sposób ekspresji. Ten sposób wyrazu nie tylko poszerzył paletę możliwości scenicznych, ale przede wszystkim poszerzył zrozumienie dla twórczego potencjału opery. Dzieło Guo Wenjinga jest kunsztowne i urzekające. Współczesne opery brytyjskie rzadko osiągają taki efekt.”³⁷ (Aneks 1: Inscenizacje oper Guo Wenjinga w Chinach i za granicą). 25 czerwca 2014 roku *Rikszarz* miał swoją premierę w Pekinie, jako piąta oryginalna chińska opera Teatru Narodowego w Pekinie i spotkał się z szerokim zainteresowaniem. Jest jeszcze wiele podobnych przykładów, które zawarte zostały w aneksie do niniejszej pracy.

W procesie tworzenia muzyki operowej Guo Wenjing zawsze podkreślał, że zakładając zachowanie i wykorzystanie w jak największym stopniu cech zachodnich gatunków operowych, łączył wysoki stopień chińskiej wymowy, tonu, głosu, dramatu i muzyki tak, aby jak najbardziej poruszyć serca swoich rodaków. Muzyka operowa wiąże się poszerzeniem dramatycznej przestrzeni wykonawczej. Praktyki takie mają na celu nie tylko skrócić dystans z chińską publicznością, ale jednocześnie opowiedzieć historię za pomocą narodowej muzyki operowej, tym samym lepiej uwydatniając tradycyjne cechy muzyczne swojego kraju.

zagranicznych dzieł literackich i naukowych oraz badań nad drzeworytem. Miał ogromny wpływ na rozwój myśli i kultury chińskiej po Ruchu 4 Maja.

³⁵ Guo Wenjing 郭文景, *Kakofonia* (噪音), op. cit., str. 234-235 Ibidem

³⁶ Ibidem, str. 236

³⁷ Ibidem, str. 241-242

2.2 *Rikszarz* – okoliczności powstania

Opera *Rikszarz* powstała na kanwie powieści Lao She o tym samym tytule. Lao She (1899-1966), autor literackiego oryginału, wcześniej znany jako Shu Qingchun, był słynnym dwudziestowiecznym chińskim powieściopisarzem, pisarzem i dramaturgiem. W swoich powieściach używał języka potocznego (z ch. „baihua” - języka codziennego), by opisać, uwiecznić ale i podkreślić ludowe obyczaje Pekinu. Przerysowując, tworzył satyrę zjawiska zamkniętego społeczeństwa feudalnego i wzywał do przebudzenia narodowego swoich rodaków. W 1936 roku napisał powieść o tytule *Rikszarz*. Na tle starego Pekinu w latach 20-tych XX wieku, podejmując temat egzystencji ubogich warstw społecznych, realistycznie kreuje postaci Xiangzi i Huniu, głównych protagonistów powieści. Obraz to arcydzieło realizmu, w którym mamy odzwierciedlenie tragicznego losu robotników usytuowanych na samym dnie drabiny społecznej ówczesnego chińskiego społeczeństwa. Pisarz Lao do napisania *Rikszarza* użył żywego i prostego języka, który był bliski przeciętnemu odbiorcy i znajdował żywy rezonans w sercach czytelników. Powieść ta nie tylko zdobyła szerokie uznanie w Chinach, ale również przyniosła Lao She międzynarodową renomę. Od czasu opublikowania w czasopiśmie *Yuzhou Feng*³⁸ w 1936 roku, została także opublikowana przez wiele innych wpływowych wydawnictw w Chinach. Jednocześnie cieszyła się również dużą popularnością wśród zagranicznych czytelników. Powieść została przetłumaczona na ponad 30 języków i szeroko rozpowszechniona na całym świecie. Angielskie tłumaczenie, w połowie ubiegłego stulecia, stało się bestsellerem w Stanach Zjednoczonych. Z kolei, w Japonii dokonano już publikacji w ośmiu różnych przekładach.³⁹

Od swojego powstania powieść *Rikszarz* była adaptowana do różnych form sztuki, takich jak dramat, opera pekińska, opera zachodnia, film, seriale telewizyjne itp. Jak pokazano w tabeli 1 poniżej, jest ona znana w literaturze chińskiej jako jedno z dzieł, które zostały zaadaptowane do największej liczby różnych kategorii sztuki.⁴⁰

³⁸ *Yuzhou Feng* (宇宙风), czasopismo literackie, założone we wrześniu 1939 roku. Jego redaktorem naczelnym był Lin Yutang. W czasie wojny chińsko-japońskiej wydawane było m.in. w Kantonie i Chongqing. Było to kolejne czasopismo literackie klasy średniej po *Lunyu* i *Renjian Shi*. Wydawanie czasopisma wstrzymano w 1947 roku.

³⁹ Źródło: Broszura z włoskiego tournée opery *Rikszarz* (23.09-05.10.2015), wydana przez Teatr Narodowy w Pekinie

⁴⁰ Tak wyraził się w swoim wywiadzie Wei Lanfen, dyrektor działu produkcji National Center for the Performing Arts. Więcej informacji można znaleźć w filmie dokumentalnym: *Xiangzi's Aria – The Creation Documentary of the Original Opera “Rickshaw Boy”*, National Centre for the Performing Arts, <http://www.ncpa-classic.com/2016/10/14/VIDEBIsqnAn6jAq4iv1UDs3w161014.shtml>, dostęp: 20.05.2022

Adaptacja	Krótkie przedstawienie
1936-1937r. Powstaje oryginalna powieść <i>Rikszarz</i>	Lao She pisze powieść w mieście Qingdao w prowincji Shandong i publikuje w magazynie <i>Yuzhou Feng</i> w Szanghaju. Pisanie powieści rozpoczyna we wrześniu 1936 roku a całość kończy we wrześniu 1937 roku (łącznie 24 rozdziały).
1957r. Dramat <i>Rikszarz</i> – w Beijing People’s Art Theatre	Teatralna adaptacja powieści, opracowana i wyreżyserowana przez Mei Qiana ⁴¹ . Spektakl wchodzi na stałe do repertuaru Beijing People’s Art Theatre.
1959r. Opera <i>Rikszarz</i> – Beijing Quju Opera Troupe	Jest to pierwsza opera po utworzeniu trupy operowej Beijing Quju i znana jest jako jeden z trzech klasyków tej odmiany opery chińskiej.
1982r. Film <i>Rikszarz</i> – Beijing Film Studio	Wyprodukowany przez Beijing Film Studio. Reżyseria: Ling Zifeng Obsada: Zhang Fengyi, Siqin Gaowa i inni. Film cieszył się ogromnym powodzeniem, a główne postaci bohaterów: Xiangzi i Huniu zdobyły niekwestionowaną popularność w latach 80. XX wieku.
1998r. Opera <i>Rikszarz</i> – Chiński Festiwal Operowy w Pekinie	Zaadaptowany przez Operę Pekińską w Jiangu, zdobył Złotą Nagrodę na 2. Chińskim Festiwalu Operowym w Pekinie. Reżyseria: Shi Yukun Libretto: Zhong Wennong W rolach głównych: Chen Lincang, Huang Xiaoci

⁴¹ Mei Qian (梅阡, 15.08.1916 – 17.02.2002), znany wcześniej jako Mei Zengpu. Członek Ludowej Politycznej Konferencji Konsultatywnej Miasta Pekin, reżyser Beijing People’s Art Theatre. Od roku 1939 zajmował się pisaniem scenariuszy i reżyserowaniem spektakli teatralnych i filmów. Na przestrzeni pracy dla Beijing People’s Art Theatre wyreżyserował ponad 20 różnych sztuk teatralnych.

1998r. Serial telewizyjny <i>Rikszarz</i> emitowany w CCTV	Reżyser: Li Sen, z udziałem Gu Zhixina i Ding Jiali, popularnych aktorów telewizyjnych
2007r. Nowa wersja dramatu <i>Rikszarz</i> - Beijing People's Art Theatre	W reżyserii Gu Wei, udział wzięli: Wang Qianhua, Guo Yijun, Yu Zhen i inni młodzi aktorzy
2011r. Nowa wersja opery <i>Rikszarz</i> – Beijing Quju Opera Troupe	Pekiński Zespół Opery Qu odtwarza <i>Rikszarza</i> na podstawie scenariusza napisanego przez Wang Xinji i wyreżyserowanego przez Zhang Shuyong
2014r. Opera <i>Rikszarz</i> – Teatr Narodowy w Pekinie	Wersja stworzona przez Teatr Narodowy w Pekinie, muzyka: Guo Wenjing, libretto: Xu Ying, reżyseria: Yi Liming, dyrygent: Zhang Guoyong

Tabela 1: Powieść *Rikszarz* i jej adaptacje

Opera *Rikszarz* powstała dla upamiętnienia 115-tej rocznicy urodzin pisarza Lao She. Jest to również pierwsza opera Teatru Narodowego w Pekinie zaadaptowana na kanwie arcydzieła współczesnej literatury chińskiej. Prace nad dziełem, aż do premiery trwały trzy lata. Kompozytor Guo Wenjing, librecista Xu Ying, reżyser Yi Liming i dyrygent Zhang Guoyong połączyli siły, tworząc główny zespół realizatorów.

Wcześniej Guo Wenjing skomponował cztery opery, w których wykazał się bardzo dobrym warsztatem kompozytorskim, szczególnie w zakresie tworzenia wyrazistych postaci bohaterów oraz kształtowania odmiennych nastrojów. Wszystkie dzieła zostały zamówione przez zagraniczne instytucje muzyczne i miały swoją premierę za granicą, a *Rikszarz* to pierwsze jego dzieło operowe zamówione i zrealizowane w Chinach.⁴²

Kompozytor Guo Wenjing w rozmowie z reporterem z National Center for the Performing Arts powiedział, że wybierając temat opery, wybrał powieść Lao She o tytule *Rikszarz* spośród dwudziestu czy trzydziestu rozważanych tematów, ponieważ fabuła utworu była wystarczająco bogata, a postacie pełne charakteru i wyrazu.⁴³ Według niego przesłanie

⁴² Pei Nuo 裴诺, *Muzyczny szaleniec Guo Wenjing* (音乐狂人郭文景) [N], Beijing Daily, 2014-08-19019.

⁴³ Li Hongyan 李红艳. *Guo Wenjing: Czekając na „Rikszarza” dwadzieścia lat* (郭文景: 二十年等来《骆驼祥子》) [N]. Beijing Daily. 11.06.2014 (012).

powieści jest klarowne i zawiera w sobie bardzo silny konflikt dramatyczny, który spełnia wymogi dramatyczne opery budującej atmosferę pełnego napięcia. Wybrał też *Rikszarz*, ponieważ powieść ta była dobrze znana szerokim kręgom czytelników, co stanowiło solidną podstawę do zainteresowania tematem także melomanów.

Libretto opery *Rikszarz*, tworzone z zamiarem dochowania wierności duchowi literackiego oryginału, ukazuje głębokie zrozumienie społeczeństwa i natury ludzkiej przez jego autora, Xu Yinga. Ze względu na specyfikę dzieła operowego, fabuła powieści musiała zostać skondensowana i uproszczona, tak by uwypuklić główny konflikt. Z perspektywy libretta operowego, w powieści Lao She za dużo jest wątków, dwie główne postaci kobiece rzadko pojawiają się razem, a struktura fabuły jest zbyt luźna. W celu dostosowania opowieści do wymogów dramatyizmu muzycznego, Xu Ying zdecydował się skoncentrować fabułę wokół wzlotów i upadków w życiu Xiangzi: od kupna rikszy, przez jej utratę, wynajem, odkładanie pieniędzy na jej zakup i sprzedaż w celu pochówku Huniu.

Aby uwydatnić główny wątek opowieści, opera *Rikszarz* podzielona została na osiem obrazów, portretujących kolejno Xiangzi, Huniu, Czwartego Mistrza Liu, Małą Fuzi, Er Qiangzi i inne postaci. Konflikt dramatyczny zbudowany jest w oparciu o relacje między Xiangzi, Huniu i Małą Fuzi.

Komponując operę Guo Wenjing podążał za zachodnią klasyczną formą gatunku i estetyką muzyki europejskiej. Aby temu sprostać, zdecydował się „umieścić silny liryzm, dramat i symfonię na najważniejszej pozycji w sztuce oraz zaaplikować lokalny koloryt starego Pekinu jako element drugorzędny.”⁴⁴ Wenjing opisał to w następujących słowach: „Opera *Rikszarz* to tragedia na wielką skalę... Trudno jest podtrzymać tak wielką strukturę tylko przy pomocy lokalnej formy”.⁴⁵ W końcu jednak to chińska opera, dlatego też Guo Wenjing dodał do orkiestry symfonicznej specjalne, tradycyjne instrumenty chińskie, takie jak trzystrunowa lutnia *sanxian*⁴⁶ czy *suona*⁴⁷, a także inne elementy lokalne jak śpiew z akompaniamentem tradycyjnych instrumentów

⁴⁴ Oficjalna strona Teatru Narodowego w Pekinie:

https://www.chncpa.org/zxdt_331/zxdtlm/mts_j_334/201406/t20140611_97884.shtml, dostęp: 20.05.2022

⁴⁵ Teatr Narodowy w Pekinie, Kronika prób do opery *Rikszarz* [DVD], *Komentarz kompozytora*, Beijing Guojia Dajuyuan Gudian Yinyue Youxian Zeren Gongsi 2017

⁴⁶ *Sanxian* to tradycyjny chiński instrument strunowy szarpany, wyposażony w trzy struny (stąd jego nazwa). Wykazuje duże zróżnicowanie regionalne, a pod względem budowy wyróżnić można przede wszystkim duże i małe *sanxian*.

⁴⁷ *Suona* jest chińskim instrumentem dętym drewnianym z podwójnym stroikiem. Trafił on do Kraju Środka w III wieku z obszarów Europy Wschodniej i Azji Zachodniej. Tradycyjnie charakteryzuje się jasnym, głośnym dźwiękiem, wykonana jest z drewna i posiada stożkowate zakończenie. Współcześnie zbliżona jest budową do oboju.

chińskich, o nazwie *danxian*⁴⁸, recytacja przy akompaniamencie tradycyjnych pekińskich bębenków *jingyun dagu*⁴⁹, tradycyjne melodie opery pekińskiej⁵⁰, krótkie intermedia instrumentalne *guomen*⁵¹, odgłosy nawoływania ulicznych sprzedawców czy tradycyjne pieśni ludowe: *Kapusta chińska* (小白菜) z regionu Hebei czy *Malowanie wachlarza* (画扇面) z miasta Tianjin.

Fabula opery *Rikszarz* skupia się głównie na życiu robotników na samym dole hierarchii chińskiego społeczeństwa czasu, w którym się toczy. Opowiada historię pracowitego, prostego i życzliwego młodego rikszarza Xiangzi, który przybywa do miasta pragnąc zrealizować swoje marzenie za pomocą ciężkiej, fizycznej pracy. Próbując zrealizować swoje pragnienia, przeżywa wzloty i upadki życiowe, żeni się z Huniu, ale małżeństwo to jest mocno dysfunkcyjne. Mężczyzna patrzy, jak ludzie wokół niej umierają. Życiowy bagaż, który dźwiga, mocno go przytłacza, i podobnie jak inni rikszarze staje się w końcu „zdegenerowaną i samolubną osobą, nieszczęśliwe, egoistyczne dziecko, narodzone z łona chorego społeczeństwa, demona indywidualizmu”.⁵²

⁴⁸ *Danxian* pochodzi z Pekinu i jest odmianą sztuki ulicznej, popularnej w północnych i północno-wschodnich Chinach. Powstała ona za panowania cesarzy Qianlonga i Jiaqinga, dojrzewając u schyłku dynastii Qing. Wyróżnia się ona tym, że jedna osoba gra na *sanxian*, a druga śpiewa i akompaniuje sobie na *bajiao gu*, rodzaju małego, trzymanego w rękach bębna.

⁴⁹ *Jingyun dagu* – forma sztuki ulicznej pochodząca z regionu Cangzhou w prowincji Hebei, rozwijająca się następnie w Pekinie i Tianjinie. Artysta Liu Baoquan włączył do niej element śpiewu w dialekcie pekińskim, stąd określenie „pekiński” w nazwie tej odmiany sztuki.

⁵⁰ *Qupai* to termin używany na określenie ustalonych melodii, będących ważnym elementem tradycyjnej opery pekińskiej. Powstawały one i utrwały się wraz z rozwojem opery pekińskiej.

⁵¹ Instrumentalne wstawki występujące przed, po lub pomiędzy poszczególnymi fragmentami tekstu śpiewanego, pełniące rolę łącznika.

⁵² Lao She, *Rikszarz*, Haikou: Nanhai Publishing Company, styczeń 2010 r., str. 204



(Xiangzi ciągnie riksze)



(Huniu)

小
羅
子



(Mała Fuzi)

劉
四
子



(Czwarty Mistrz Liu)

Przedstawienie głównych postaci:

Xiangzi – tenor:	młody riksarz
Huniu – sopran:	gwałtowna i apodyktyczna kobieta, która ma odwagę walczyć ze starym społeczeństwem, aby zdobyć swoją miłość
Mała Fuzi – sopran:	delikatna i piękna dziewczyna z sąsiedztwa, która została zmuszona do bycia prostytutką, aby utrzymać swoją rodzinę
Czwarty Mistrz Liu – bas:	ojciec Huniu, właściciel fabryki rikszy, który pragnie renomy i kocha pieniądze, odzwierciedla destrukcyjną siłę starego społeczeństwa
Er Qiangzi – baryton:	ojciec Małej Fuzi, autodestrukcyjny woźnica, który całe dni spędza na pijaństwie i rozrywkach
Inni bohaterowie	Detektyw Sun, Gao Ma

Zarys fabuły:

Obraz I

Ciężko pracującemu riksarzowi Xiangzi’emu udaje się po trzech latach zaoszczędzić pieniądze na zakup nowego powozu. Kiedy próbuje zapewnić sobie lepszą przyszłość siłą swoich mięśni, wybucha wojna. Powóz zarekwirowany zostaje przez dowódcę plutonu, Suna. Xiangzi traci swoją własność, jednak udaje mu zdobyć wielbłądy, porzucone przez uciekających żołnierzy. Dzięki ich sprzedaży znowu stać go na zakup rikszy.

Obraz II

Właściciel zajezdni rikszy, Czwarty Mistrz Liu, jest osobą arogancką i wyniosłą, zarządza grupą woźnic, w tym także Xiangzi. Jego córka, Huniu, jest kobietą upartą i temperamentną, ma słabość do Xiangzi. Pewnej nocy Huniu używa wina, by upić, uwieść i zmusić Xiangzi do „ugotowania ryżu” (chiński idiom: do zrobienia czegoś, czego nie da się już cofnąć). Xiangzi, po wytrzeźwieniu, żałuje swojego czynu. Zależy mu na Małej Fuzi, córce Er Qiangzi. Przez miesiąc ukrywa się przed Huniu w domu pana Cao.

Obraz III

Xiangzi ciągnie riksę pod dom pana Cao, przy bramie wpadając na rozgniewaną Huniu. Kobieta naciska, by przyznał się do tego, co zrobili i chce wyjść za niego za mąż, ponieważ jest z nim w ciąży. Daje Xiangzi pieniężny podarek, instruując go, by oświadczył się jej na bankiecie urodzinowym jej ojca Czwartego Mistrza Liu. Dowódca plutonu, Sun, który wcześniej odebrał Xiangzi jego oszczędności, pod pretekstem buntu pana Cao, szantażuje mężczyznę i zabiera mu podarowane przez Huniu pieniądze.

Obraz IV

Czwarty Mistrz Liu świętuje swoje urodziny, przybywają goście i składają mu życzenia. Przybywa również Xiangzi, przynosząc tradycyjną, urodzinową „brzoskwinę długowieczności”. Sąsiad przekonuje Liu, aby przyjął Xiangzi jako swojego zięcia, jednak Mistrz źle odnosi się wobec Xiangzi’ego, traktując go chłodno. To powoduje, że Xiangzi czuje się urażony. W tym czasie Huniu pokazuje ojcu prezent zaręczynowy, co jeszcze bardziej rozsierdza Liu. Zaczyna się kłócić się z córką, gdy wychodzi na jaw, że ta jest w ciąży. Wściekły Czwarty Mistrz Liu wypędza parę. Xiangzi i Huniu biorą ślub. Kobieta przyznaje się, że zmyśliła ciążę.

Obraz V

Na tętniącym życiem jarmarku pojawia się Huniu i jej mąż, Xiangzi. Kobieta ma nadzieję, że ojciec udzieli im finansowego wsparcia w ramach ojcowskiej miłości, jednak okazuje się, że ten sprzedał zajezdnię riks bez uprzedzenia córki. Huniu próżno liczy, że gdy kupi swojemu mężowi używaną riksę od Er Qiangzi, ten wróci do swojego dawnego zajęcia, jakim było powożenie.

Obraz VI

Er Qiangzi po pijaku sprzedaje powóz, którym zarabiał na utrzymanie. Los Małej Fuzi staje się tragiczny. Jej matka zostaje pobita na śmierć przez ojca, a ona sama zmuszona przez niego do prostytucji, aby zarobić pieniądze na utrzymanie dwóch młodszych braci. Huniu zwalnia jej pokój do obsługi klientów, zabierając za to prowizję. Huniu dochodzi do błędnych wniosków, że Mała Fuzi i Xiangzi mają romans. Mała Fuzi błagalnie klęka przed Huniu, obawiając się eksmisji.

Obraz VII

Huniu ma trudny poród. Xiangzi błaga akuszerkę, aby uratowała jego żonę, ale ta ucieka. Przed śmiercią Huniu po raz kolejny wyraża swoją jednoczesną miłość do Xiangzi'ego i poprosi go, aby o siebie dbał. Xiangzi sprzedaje riksę i organizuje pochówek Huniu. Mała Fuzi deklaruje swoją miłość wobec Xiangzi'ego, co rozpala jego nadzieję na szczęście. Jednakże, Mała Fuzi w końcu popełnia samobójstwo, stając się ostatnią kroplą, która przelewa życiową czarę goryczy Xiangzi'ego.

Obraz VIII

Ludzie stają przed bramą miasta i śpiewają chórem *Miasto Pekin*. Pan Cao zostaje skazany za podżeganie do rewolucyjnego buntu i skazany na śmierć. Widzowie w odrętwieniu obserwują wszystko, co dzieje się przed nimi. Xiangzi pojawia się ubrany niechlujnie, z całkowicie utraconą wolą walki o lepsze życie, szukając na ziemi niedopałków papierosów. Ostatnia scena to obraz mężczyzny ostatecznie zmiażdżonego przez rzeczywistość.

Dzięki powyższemu podsumowaniu treści libretta wyszczególnić możemy następujące etapy rozwoju emocjonalnego i rozwoju całości dramatu jak przedstawiono w poniższej tabeli:

Układ obrazów	Obraz I	Obraz II	Obraz III	Obraz IV	Obraz V	Obraz VI	Obraz VII	Obraz VIII: Zakończenie
Linia dramatu	Zakup powozu, utrata powozu, ponowne uzbieranie oszczędności poprzez		Ograbienie z pieniędzy przez dowódcę Suna		Ponowny zakup powozu		Sprzedż powozu i pochówek Huniu	Upadek

	sprzedaż wielbłądów							
Główna linia dramatu	Pierwszy wzlot i pierwszy upadek, drugi wzlot		Drugi upadek		Drugi wzlot		Trzeci upadek	
Linia emocji		Nawiązanie relacji z Huniu	Udawana ciąża Huniu	Ślub z Huniu		Emocjonalne uwikłanie pomiędzy Małą Fuzi, Huniu a Xiangzi	Huniu umiera, Mała Fuzi popełnia samobójstwo	
Zmiany emocjonalne u Xiangzi 'ego	Motywacja	Żal za popełniony błąd	Niechęć	Depresja	Niechęć do porażki	Gniew i frustracja	Poczucie bólu i odrętwienia	Utrata nadziei
Ogólny nastrój	Od radości do smutku				Od radości do smutku			
Tło sceny	Ulica	Zajeżdżnia riksza	Dom pana Cao	Bankiet urodzinowy	Jarmark świąteczny na ulicy	Duży dziedziniec	Duży dziedziniec	Ulica

Etap	Początek	Rozwój	Punkt kulminacyjny	Zakończenie
------	----------	--------	--------------------	-------------

Tabela 2: Etapy rozwoju dramatu i emocji w operze *Rikszarz*

Z powyższej tabeli można wywnioskować, że struktura omawianej opery jest przejrzysta i czytelna, linia dramatyczna i emocjonalna pozostają w spójności, postacie są ściśle ze sobą powiązane, a fabuła prezentuje się jako zwięzła i klarowna.

Struktura kompozycji opery *Rikszarz* zawiera charakterystyczny dla opery włoskiej podział na numery takie jak: aria, recytatyw, duet, ensemble czy preludium. Recytatywy, arie, ensemble i sceny chóralne są ze sobą organicznie splecione.

Struktura podziału na numery w operze *Rikszarz* prezentuje się, jak poniżej:

Obraz I	Preludium orkiestrowe, aria Xiangzi'ego, kwartet, chór
	Ensemble, chór mieszany
Obraz II	Preludium, aria
	Chór
	Duet
	Aria
Obraz III	Preludium, recytatyw, ensemble
	Recytatyw
Obraz IV	Preludium, chór, recytatyw
	Kwartet, recytatyw
	Preludium, duet
Obraz V	Chór
	Duet, chór
Obraz VI	Preludium, aria
	Aria
	Duet
	Interludium
Obraz VII	Recytatyw, aria
	Chór, aria

	Recytatyw, duet
	Chór
Obraz VIII	Chór, ensemble, recytatyw
	Recytatyw

Tabela 3: Struktura podziału na numery w operze *Rikszarz*

Rozdział III

Analiza podobieństw i różnic postaci operowych Huniu i Mimi

3.1 Kreacja postaci Mimi

3.1.1 Charakterystyka postaci Mimi w powieści Henriego Murgera *Sceny z życia cyganerii*

Pisząc swą powieść (czy też raczej zbiór opowiadań, bo taka jest konstrukcja najważniejszego dzieła w jego dorobku literackim) Henri Murger spełniał założenia XIX-w. nurtu realizmu, stąd bohaterowie powieści Murgera są jednocześnie i dekadency (przecucie końca epoki było wtedy wręcz wszechobecne) i bardzo realistyczni. W myśl założeń realizmu, sztuka traktować miała nie tylko o ideach i pięknie, ale winna sięgać również po bardziej brudne i mroczne tematy.

W powieści wyróżnić można dwie główne postaci kobiece, Mimi i Musettę. Łączy je wiele wspólnych cech, między innymi kapryśność i materializm. Natomiast w operze przedstawiony jest wyidealizowany wizerunek Mimi, jako dziewczyny lojalnej i szlachetnej. Dla Murgera, Mimi była niejako wyidealizowanym połączeniem kilku obiektów jego miłości. Główną inspiracją dla powstania tej postaci była kobieta o imieniu Lucile. Można ją opisać jako wyuzdaną kokietkę, nawet przyjaciele Murgera nakłaniali ją, by zachowywała chociaż pozory przyzwoitości, lecz Lucile czerpała wyraźną satysfakcję z oznak zazdrości partnera.

Portret Mimi w powieści Murgera jest bardziej wielowymiarowy. Na przykład w rozdziale czternastym znajdujemy następujący opis: „być może tylko fizjolog byłby w stanie dostrzec jej głęboko skrywany egoizm i skrajną oziębłość”⁵³. Rodolfo określał ją mianem „gwałtownej burzy w spokojny dzień”⁵⁴, gdyż nie był w stanie zaspokoić jej nienasyconego apetytu na bogactwo. Mieszkając z Rodolfo, szukała jednocześnie kolejnego kochanka, który wyszedłby naprzeciw jej potrzebom materialnym. Dla Mimi, Rodolfo był jedynie rodzajem życiowego oparcia, zabezpieczenia. Gdy powiedział jej by znalazła kogoś innego, to choć początkowo odmówiła, w przeciągu 15 dni związała się dwoma mężczyznami. Za pierwszym razem, nie chciała dłużej szkolić „miłosnego nowicjusza”. Drugi wybranek pochodził z arystokratycznego rodu bretońskiego, Mimi skwapliwie rzuciła się więc w jego objęcia, śniąc

⁵³ Henri Murger, op. cit., str. 211 („W niektórych momentach nudy, okazywała niemal bestialskie okrucieństwo – na podstawie czego być może tylko fizjolog byłby w stanie dostrzec jej głęboko skrywany egoizm i skrajną oziębłość”)

⁵⁴ Ibidem („Miesiąc później Rodolfo zdał sobie sprawę z tego, że poślubił gwałtowną burzę”)

o staniu się hrabiną. Gdy jednak dowiedziała się o tym, że Rodolfo ma nową wybrankę, nie mogła tego znieść i próbowała za wszelką cenę go odzyskać. Widać więc, że Mimi była kobietą frywolną i interesowną. W operze Pucciniego, poza krótką wzmianką o „młodym, bogatym wicehrabim”, pominięty został wątek romansów Mimi.

3.1.2 Charakterystyka postaci Mimi w operze *Cyganeria*

O ile w powieści, to dramaturgia scen oraz opisy postaci kształtują i dookreślają ich obraz, o tyle w operze opis postaci nawet jeżeli znajduje się w didaskaliach to jest jedynie przesłanką dla twórców i odtwórców postaci. Natomiast główną rolę przejmuje w operze muzyka, zatem struktura materii muzycznej ściśle koresponduje z dramaturgią i w bardzo dużym stopniu przesądza o ostatecznym odbiorze danej postaci. Opisując zatem postać Mimi w operze staram się, co oczywiste zauważać i podkreślać za każdym razem kontekst muzyczny sceny. W moim przekonaniu Puccini, który doskonale wyrażał emocje poprzez muzykę potrafił nadać każdej scenie pewną naczelną emocję, cechę która doskonale dopowiada zamierzony przez niego kontekst dramaturgiczny i rys charakterologiczny postaci, dlatego w swoim opisie poniżej definiuję te poszczególne sceny poprzez cechy charakteru postaci Mimi ujawniające się w tym momencie najbardziej.

1. Nieśmiałość

Mimi pojawia się po raz pierwszy w drugiej scenie pierwszego aktu, gdzie odmalowana jest jako prosta, nieśmiała dziewczyna, nie ciesząca się najlepszym zdrowiem. Gdy Rodolfo zajęty jest pisaniem, ciszę przerywa nagle pukanie do drzwi. Następuje zmiana nastroju w muzyce, atmosfera radosnego świętowania ustępuje miejsca spokojnemu, łagodnemu nastrojowi (*Lento*), pojawia się motyw Mimi⁵⁵ (vide: Przykład nutowy 1).

⁵⁵ Mosco Carner, *Puccini: A Critical Biography*, London: Garden City 1958, str. 312

The image shows a musical score for Act I, measures 1-9 of 'Cyganeria'. The score is in 3/4 time and D major. It features a vocal line for Mimì and a piano accompaniment. The tempo is ALLEGRETTO, then LENTO. The lyrics are: 'Non sono in ve-na. Chi è là? Una donna!'.

Przykład nutowy 1: *Cyganeria*, akt I, takty 1-9⁵⁶

Gdy temat ten pojawia się w tle, tonacja przechodzi do D-dur, a *crescendo* w partii smyczków odmalowuje wyłaniającą się z ciemnej klatki schodowej postać Mimi. Z punktu widzenia gry aktorskiej, ostrożne pukanie do drzwi i nieśmiałe pytanie dziewczyny odzwierciedlają czystość nieskażonego światem charakteru bohaterki.

Innymi przykładami „idealizowania” Mimi przez Pucciniego są sceny zapalania świecy i szukania kluczy. Zaczepnięte zostały one z rozdziału opisującego Francine i Jacquesa. Gdy Francine wchodzi po schodach, wracając do swojego pokoju, gaśnie jej świeca. Wykrzykuje: „Boże, jaki pech!”⁵⁷ Jest wściekła, że świeca zgasła. Z lenistwa nie chce schodzić sześć piętér, a dodatkowo ciekawość popycha ją by zwrócić się o pomoc do artysty. Inną różnicą między

⁵⁶ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 54

⁵⁷ Henri Murger, op. cit., str. 276 („Boże! Jaki pech!”, krzyknęła dziewczyna, „znowu trzeba schodzić i wchodzić po schodach sześć piętér!”)

Mimi a Francine jest powód ich omdlenia. Mimi mdleje, ponieważ jest osłabiona i wysiłek związany z wejściem po schodach do pokoju Rodolfo sprawia, że brakuje jej tchu i zaczyna kaszleć. Francine z kolei omdlewa z powodu gęstych oparów opium w pokoju Jacquesa, który próbuje uciec od rzeczywistości pogrążając się w narkotykowym nałogu. W takich warunkach każdy zdrowy człowiek straciłby przytomność.

Aria *Sì. Mi chiamano Mimì* skupia się na odmalowaniu portretu Mimi, Poprzez zastosowaną strukturę akompaniamentu, przebieg harmoniczny i dynamiczny, a przede wszystkim poprzez strukturę partii wokalne, kompozytor ukazuje bohaterkę jako nieśmiałą, niewinną dziewczynę, pełną nadziei i wiary w lepsze jutro. (Szczegółowa analiza przedstawiona zostanie w rozdziale czwartym)

2. Prostota i naiwność w miłości

Następujący później duet ukazuje uczucie rodzące się między Rodolfo i Mimi, a także pragnienie Mimi doświadczenia szczęścia w miłości. Linia melodyczna partii wokalne stopniowo wznosi się, a dynamika rośnie. Przy akompaniamencie tremolo w partii kontrabas, flet i harfa realizują motyw Rodolfa, podkreślając podekscytowanie bohatera (vide: Przykład nutowy 2). Mimi obiecuje Rodolfo, że będzie przy jego boku zawsze, dając wyraz swojej wierze w miłość. (Szczegółowa analiza przedstawiona zostanie w rozdziale czwartym)

ROD. $\text{♩} = 58$ (vigilante, Rodolfo scruta Mimì sveglia come diamante di luce, e la contempla, quasi estatico)
LARGO SOST. *dolce*

O soa_ve fan_ciu - la, o dolce vi - so di mille cir-con-

MAR. (molto lontano, ma quasi gridando)

(41) *LARGO SOSTENUTO* $\text{♩} = 58$
pp trovò la po.e.si.a

.. fuso alba lunar, in te, rav - vi - so il sogno di lavor.

MIMI (assai commossa)
con anima
 Ah! tu sol co -

re - i sem-pre so-gnar! *con string.* Fre - mon già nel -

ff largamente sostenuto

The image shows a page of a musical score for Verdi's opera 'Cyganeria'. It features three vocal parts: Rodolfo (ROD.), Marcellina (MAR.), and Mimì (MIMI). The score is in G major and 4/4 time, with a tempo of Largo Sostenuto (♩ = 58). The lyrics are in Italian. The Rodolfo part begins with a vocal line and piano accompaniment. The Marcellina part enters with a vocal line. The Mimì part enters with a vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, ff), articulation (accents), and performance instructions (e.g., 'con anima', 'con string.', 'largamente sostenuto').

Przykład nutowy 2: *Cyganeria, O soave fanciulla*⁵⁸

W akcie drugim Rodolfo przedstawia Mimì przyjaciółom: „Perche son io il poeta, essa la poesia” (Albowiem ja jestem poetą, a ona jest poezją). W tym momencie słychać drugą część tematu Mimì. Puccini świadomie założył, iż za każdym razem gdy te dwa tematy pojawiają się razem, powinny kojarzyć się publiczności z rosnącą zażyłością między bohaterami.

⁵⁸ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 78

3. Ustępliwość i wyrozumiałość

W akcie trzecim, najważniejsza dla odmalowania portretu charakterologicznego Mimi jest aria *D'onde lieta uscì* oraz zamykający ten akt kwartet.

„Gdy Mimi pojawia się na scenie, panuje mroźna zima. Doświadczywszy cierpienia w miłości, Mimi przychodzi wyzalić się Marcello. Ze względu na zazdrość Rodolfo, para wciąż się kłóci. Gdy bohaterka zjawia się na scenie, smyczki zaczynają grać temat z *Si. Mi chiamano Mimi*. W porównaniu z aktem pierwszym, gdzie temat ten grały przede wszystkim skrzypce, tym razem dominuje barwa altówki i wiolonczeli, co w połączeniu z dodaniem tremola niezwykle sugestywnie oddaje sytuację Mimi.”⁵⁹

Rodolfo targany wyrzutami sumienia z powodu braku środków na leczenie Mimi, postanawia ją opuścić. Uważa, iż powinna sobie znaleźć właściwego protektora, bogatszego kochanka, którego byłoby stać na jej leczenie. Nie ujawnia jednak tego tylko kreuje się na chorobliwie zazdrosnego kochanka, który z tego powodu decyduje się na rozstanie. Jest to dla dziewczyny ogromny cios, który zmusza ją do stawienia czoła rzeczywistości. Niewinność i umiłowanie życia ustępują miejsca depresji i rozpacz, gdy cicho bohaterka cicho godzi się ze swoim losem. Mimi zaczyna śpiewać arię *D'onde lieta uscì* (vide: Przykład nutowy 3), w której przewija się motyw główny, jednak każde powtórzenie tematu boleśnie przypomina o minionym szczęściu. W porównaniu z tematem Mimi z aktu pierwszego, zauważyć można modulację z D-dur do Des-dur, rejestr wysoki partii orkiestry pozostaje bez zmian, natomiast w rejestrze średnim pojawia się zstępujący pochod chromatyczny (vide: Przykład nutowy 4). W partii orkiestry Puccini co chwilę przywołuje motyw muzyczny Mimi z pierwszej arii, który kontrastuje z pełną smutku linią partii wokalne co podkreśla dramatyzm chwili, z drugiej zaś podkreśla kruchość jej psychiki. W obliczu cierpienia spowodowanego odrzuceniem i chorobą, Mimi postanawia cierpliwie znosić swój los.

⁵⁹ Girard M., Basin L. *Puccini: His international art*, The University of Chicago 2000, str.102

LENTO MOLTO ♩ = 66

MIMI

Donde lie - ta u - sci al tuo grido d'a -

R

Va...i?

LENTO MOLTO ♩ = 66 *dolce*

(26) *pp*

poco rit. ANDANTINO

MIMI

- mo - re, tor - na so - la Mi - - mi al so - li - ta - rio

ANDANTINO *espressivo*

poco rit. *aff* *allendo un poco* *p*

MIMI

ni - do, Ri - tor - na un'altra vol - - ta a in -

p cresc.

Przykład nutowy 3⁶⁰ *Cyganeria, D'onde lieta usci*

⁶⁰ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 205

294 (26) Lento molto $\text{♩} = 66$ poco rit.....

Ob. CL. in Sib. Fag. MIMI ROD. Viol. I Viol. II Vi.

(26) Lento molto $\text{♩} = 66$ poco rit.....

Andantino Lento *rall.*

Ob. CL. in Sib. Fag. Corni in Fa Arpa MIMI Viol. I Viol. II Cs.

Andantino P. R. 110

Przykład nutowy 4: *Cyganeria*, *D'onde lieta uscì*, takty 3 i 8⁶¹

W kończącym scenę kwartecie (vide: Przykład nutowy 5), Mimi i Rodolfo oplakują niespełnioną miłość, podczas gdy Musetta i Marcello zaciekle się kłóczą. W kwartecie tym ból

⁶¹ Verdi G., *Cyganeria*, partytura orkiestrowa, Ricordi 1920, str. 294

i melancholia przeplatają się z pikantnym humorem. Partia Mimi oparta jest głównie o stabilny interwał tercji, podczas gdy partia Musetty charakteryzuje się licznymi skokami interwałowymi. Kompozytor kontrastuje w ten sposób łagodność i lojalność Mimi z namiętnością i niestałością Musetty, łącząc jednocześnie na scenie elementy komiczne i tragiczne.

MIMI Al fio - rir di pri - ma -

R. Al fio - rir di pri - ma - ve - - - ra

MUS *f* Chèmi canti? Chèmi gridi? Chèmi canti? All' al -

MAR feste se ti colgo a in ciev - ti. rel.....

MIMI - ve - ra c'è compagno li soll

R. c'è com - pa - gnoli soll.....

MUS - tar non siamo uni - ti.

MAR Bada sotto li mio cap - pel - lo..... non ci stan certi orna -

Przykład nutowy 5: Cyganeria, akt III⁶²

⁶² Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 215

4. Tragizm

Złożona chorobą i przygnieciona bólem rozstania Mimi jest bliska śmierci. Akt czwarty Puccini rozpoczął quasi komediową sceną męską, skrzącą się od dowcipu i zabawy, w motywie przewodnim nawiązując do pierwszego leitmotivu z początku opery. Warto przy okazji zauważyć, iż słynny, rozpoczynający *Cyganerię* motyw został przez Pucciniego zapożyczony z *Capriccio Sinfonico* kompozycji, którą przedstawił na swoim egzaminie w konserwatorium w Mediolanie w roku 1882. Zabawna scena otwierająca IV akt zostaje przerwana wbiegnięciem Musetty, która anonsuje przybycie umierającej Mimi. Muzyka zapowiada zbliżającą się tragedię: napięty rytm, poszarpane frazy, nieprzyjemne dla ucha brzmienia, niespodziewane wejścia instrumentów dętych blaszanych. „W momencie gdy osłabiona ciężką chorobą Mimi wchodzi na scenę, wariacja tematu Mimi wybrzmiewa w wykonaniu altówki, przy akompaniamencie tremola rożka angielskiego w niskim rejestrze, tworząc kontrast w stosunku do tematu pojawiającego się w dwóch wcześniejszych aktach.”⁶³ Fragment ten z jednej strony odmalowuje portret schorowanej Mimi, z drugiej zaś stanowi zapowiedź tragicznego zakończenia.

⁶³ Girard M., Basin L. *Puccini: His international art*, The University of Chicago 2000, str. 103

(si vede per l'uscio aperto, Mimi scivola sul più alto gradino della scala)

MUS
scale più non si resse. (si precipita verso Mimi. Marcello accorre anche lui)

R
Ah!

ff con slancio ed espansione *allarg.* *res.*

SCHAE.
(a Cellina; ambedue portano innanzi il letto)
Meno mosso
Noi accostiamo quel let - tuccio.

MIMI
(Masetta accorre col bicchiere dell'acqua, e ne fa bere un sorso a Mimi)
(con grande passione)
Ro - dol - - fol

ROD.
(Rodolfo e Marcello sorreggono Mimi conducendola verso il letto)
Là. Da bere. Zitta,

MIMI
(abbraccia Rodolfo)
(adagia Mimi sul letto)
O mio Ro -
ri - po - - sa.

Przykład nutowy 6: *Cyganeria*, akt IV, takty 10-13⁶⁴

Mimi pragnie jedynie zobaczyć przed śmiercią ukochanego, co doskonale odzwierciedla jej bezgraniczną lojalność w miłości, ale jest już za późno. „*Sono andati*

⁶⁴ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 247

w wykonaniu Mimi jest poruszającą pieśnią żalobną, podczas której w partii wiolonczeli wybrzmiewa muzyka pogrzebowa, podkreślając pogarszający się stan zdrowia bohaterki.”⁶⁵

Przykład nutowy 7: *Cyganeria*, akt IV, takty 3-6⁶⁶

Ponowne pojawienie się w warstwie muzycznej motywów z *Che gelida manina* i *Si. Mi chiamano Mimì* przywodzi na myśl ostatnie promienie zachodzącego słońca, subtelnie nawiązując do pierwszego aktu. Bliska śmierci Mimi i Rodolfo wspominają szczęśliwe chwile. Nie jest to dramatyczna scena rozstania kochanków na wieki, ale właśnie dzięki temu jest jeszcze bardziej poruszająca. W partii Mimi zauważyć można zmianę rytmu ósemkowego na ćwierćnotowy. Wydłużenie przez kompozytora wartości nutowych podkreśla osłabienie bohaterki i jej bezradność w obliczu nadchodzącej śmierci. Zastosowanie interwału kwarty zwiększonej w linii melodycznej wcześniej służyć miało ukazaniu nieśmiałości i zażenowania Mimi, tutaj jednak zapowiada jej bliską śmierć i odzwierciedla niezmienną lojalność bohaterki w miłości.

⁶⁵ Mosco Carner, *Puccini: A Critical Biography*, London: Garden City 1958, str. 319

⁶⁶ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 260

264

poco rall.

MIMI
- fron - to, Vo - le - vi dir:..... bel - la co - me un tra -

PPP un poco allargando

poco rall.

MIMI
- mon - to. *molto rall. mf* «Mi chla - ma - *Più Sostenuto*

Più Sostenuto

MIMI
- no Mi - mi..... *pp* mi chla - mia - no Mi - *molto rall.*

pp

MIMI
- mi..... il per - ché..... non *pp* (23) so...

Przykład nutowy 8: *Cyganeria*, akt IV, takty 7-12⁶⁷

⁶⁷ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 264

3.2 Kreacja postaci Huniu w operze *Rikszarz*

Specyfika sztuki operowej decyduje o tym, że nie jest ona w stanie udźwignąć zbyt złożonej struktury narracyjnej. Dlatego librecista Xu Ying, dokonując wyboru materiału do libretta, uwypuklił jedne wydarzenia, pomijając inne, dokonał modyfikacji, uprościł fabułę, zagęścił akcję i zintensyfikował konflikt dramatyczny. Na przykład, w powieści Xiangzi poznał Małą Fuzi dopiero po poślubieniu Huniu, podczas gdy w operze jest w niej zakochany już od początku. Gdy Huniu zdobywa Xiangzi, Mała Fuzi znosi upokorzenie w milczeniu, cały czas troszcząc się o ukochanego. Po śmierci Huniu przy porodzie, dziewczyna ma w końcu szansę wyrazić swoje uczucia, jednak niezdecydowanie Xiangzi i bezwzględność ojca popychają ją do odebrania sobie życia.

Osobliwe środowisko i pochodzenie ukształtowały charakter i wygląd Huniu [dosłownie „dziewczyna-tygrys”]: trzydziestosiedmio-ośmioletnia kobieta o brzydkich, męskich rysach i budowie, charakteryzująca się złożoną naturą; porywczą i apodyktyczną, interesowną i wyrachowaną, zazdrosną, podejrzliwą, samolubną, chimeryczną, nieprzebierającą w środkach i gotowa do poświęceń w imię miłości, odważna i wytrwała.

1. Porywczość, wyrachowanie, brutalność i buntowniczość

Apodyktyczność Huniu jest cechą, która przewija się przez całą operę.

Bohaterka po raz pierwszy pojawia się w drugiej scenie, w drugim obrazie, zatytułowanym *Huniu i rikszarze* (虎妞与车夫们). Stoi ona przed wejściem do rodzinnej wypożyczalni riksz, czekając na opłaty za wynajem: „Bez gadaniny, dawać pieniądze” (vide: Przykład nutowy 9). Doskonale odmalowana jest jej władczość i androgeniczny wygląd (w znanych mi inscenizacjach scenografowie stosują się do wskazań z didaskaliów sugerujących fizyczny wygląd Huniu). Zastosowane w partii akompaniamentu triole trzydziestodwójkowe na słabej części taktu jako przednutki do akcentowanych ósemek dodatkowo podkreślają wrażenie aroganckości.

第二场 曲二 虎妞与车夫们

Allegro $\text{♩} = 126$ 泼辣地

Soprano 虎妞
少 度 娘!

Piano 1

3. 虎妞
快 交 钱!

1. 车夫甲

Pno. 1

Przykład nutowy 9: *Rikszarz*, obraz II, scena 2, takty 1-2 i 5-6⁶⁸

Klarnet i flet grają motyw Huniu „a” (vide: Przykład nutowy 10), kreując jej agresywny i porywczy charakter. Dynamika określona jest jako allegro, a melodia motywu oparta jest o skoki kwartowe i kwintowe. Zwarty rytm szesnastkowy podkreśla dziarskość Huniu.

Allegro $\text{♩} = 126$ 泼辣地

Soprano 虎妞
少

Piano 1

Przykład nutowy 10: Motyw Huniu „a”, obraz II, scena 2, takt 1⁶⁹

⁶⁸ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 54

⁶⁹ Ibidem

Huniu zazwyczaj śpiewa w dynamice *f* lub nawet *ff*, a linia melodyczna ma kierunek prosty, wstępujący lub zstępujący, co kreuje wizerunek postaci twardej i porywczej. Na podstawie dialogu między Huniu i riksarzami wywnioskować można, iż żywi ona uczucia względem Xiangzi. Z kolei słowa Rikszarza 1 w taktach 99-114, „Huniu jest zapatrzona w Xiangzi, a myśli Xiangzi kierują się ku córce Er Qiangzi”, ukazują trójkąt miłosny między tymi bohaterami (Przykład nutowy 11). Gdy rikszarze naśmiewają się z Xiangzi, Huniu gniewnie ich rozpędza, rzucając przekleństwami, co odzwierciedla jej miłość i troskę o Xiangzi.

58

5. 虎娃

7. 车夫甲

Pno. 1

虎娃的眼中 只有祥子。

祥子想的却是 二强子的丫头。

Przykład nutowy 11: *Riksarz*, obraz II, scena 2, takty 99-114⁷⁰

Scena *Dom Pana Cao* w trzecim obrazie rozpoczyna się od dialogu między Huniu i Gao Ma. Melodyka partii Huniu w tym miejscu ma charakter recytacji, z uwzględnieniem naturalnej melodyki języka chińskiego. Huniu przedstawia się Gao Ma jako partnerka Xiangzi. Słowa

⁷⁰ Guo Wenjing, *Riksarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 58

„jego kobieta” 他的女人 (vide: Przykład nutowy 12) podkreślone są kilkakrotnie, ukazując determinację Huniu w pragnieniu zdobyciu Xiangzi oraz apodyktyczny, niecierpiący sprzeciwu charakter bohaterki.

The image shows three systems of musical notation for a scene from 'The Barber of Seikyo' (Rikszarz). Each system includes staves for S. Xiangzi (胡子), A. Huiji (高妈), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 65-66):** Xiangzi sings: 祥子, 他在这景松胡同, 他的女人. Huiji responds: 你找谁? 你是? 你是他的女人? The piano accompaniment is marked with *p*.
- System 2 (Measures 71-72):** Xiangzi sings: 不配? Huiji sings: 配! 配! 配! 天生一对! [高妈急忙进门]. The piano accompaniment is marked with *p*.
- System 3 (Measures 71-72):** Huiji sings: 祥子! 祥子! 祥子——! 你的女人. Xiangzi sings: [祥子从车后窗探出头来] 什么人? 我的女人? The piano accompaniment is marked with *p* and *mp*.

Przykład nutowy 12: *Rikszarz*, obraz III, scena 1, takty 65-66 i 71-72⁷¹

⁷¹ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 88

„Ty bezduszna kreaturo! Przespałeś się ze mną, po czym zniknąłeś bez słowa...?” (vide: Przykład nutowy 13)

The image shows a musical score for a scene from 'Rikszarz'. It consists of three systems of music. The first system is for Gao Ma (A. 高马) and Xiangzi (T. 祥子), with piano accompaniment. The tempo is marked 'Lento' and the metronome is set to 144. The lyrics for the first system are: [样子无奈, 只得硬着头皮走出来]. The second system is for Xiangzi (5. 虎妞) with piano accompaniment. The lyrics are: 好 你个没良心的东西!. The third system is also for Xiangzi (5. 虎妞) with piano accompaniment. The lyrics are: 你睡了老娘 不打招呼 就开溜. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic markings.

Przykład nutowy 13: *Rikszarz*, obraz III, scena 1, takty 81-87⁷²

Słowa ujętych w scenie *Dom Pana Cao* rozmów Huniu kolejno z Gao Ma i Xiangzi, pokazują wulgarność i wyrachowanie Huniu. Tymczasem śledząc fabułę wiemy, że sama uwiodła Xiangzi, nie próbuje tej sytuacji ukryć, wręcz przeciwnie, publicznie konfrontuje Xiangzi, usiłując zmusić go do ślubu. Podczas tego despotycznego przesłuchania w wykonaniu Huniu, dynamiczny rytm *bangzi*⁷³ o narastającym tempie, w połączeniu z partią wokalną, dodatkowo podkreślają rozjuszony nastrój Huniu. Bohaterka historycznie wykrzykuje w wysokim rejestrze i dynamice *ff*, wywierając presję na Xiangzi, muzyka reprezentująca

⁷² Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 89

⁷³ Tradycyjny chiński instrument perkusyjny

porywczosć charakteru Huniu sięga punktu kulminacyjnego. Później tempo zwalnia do *andante*, a motyw Huniu „a” pojawia się tym razem w kierunku zstępującym, wprowadzając element łagodności. Ta zmiana podejścia ma na celu ostateczne przekonanie Xiangzi, a argument o dziecku w łonie Huniu przypieczętowanie los bohatera.

W środkowej części *Domu Pana Cao*, altówka gra trzeci motyw Huniu, motyw „c” (Przykład nutowy 14). Odznacza się on stylistyką ludową, nutką żartobliwości i wyrachowania. Pojawia się on w momencie gdy Huniu objaśnia Xiangzi jak ma poprosić ojca o jej rękę. Po słowach „na pewno nie ujdzie ci to płazem, jak cię nawet nie zabiję, to ledwo ujdiesz z życiem”, ponownie słyhać wiodący motyw „a”, co dopełnia obrazu porywczej bohaterki. Po okazaniu dobrej woli zaprawionej szczyptą groźby, Huniu z uczuciem składa pocałunek na twarzy Xiangzi, po czym odwraca się na pięcie i wychodzi.



Przykład nutowy 14: *Rikszarz*, obraz III, scena 1, takty 168-170⁷⁴

Scena druga *Kłótnia ojca z córką* z obrazu czwartego, będąca dialogiem Huniu z ojcem, Czwartym Mistrzem Liu, ukazuje buntowniczy aspekt charakteru tej postaci. Gdy ojciec odmawia Xiangzi ręki córki, ta robi mu z tego powodu awanturę, nie zważając na dobre imię ojca. Odmowa użyczenia młodemu namiotu ślubnego pokazuje po kim Huniu odziedziczyła swój zacięty charakter. W tym miejscu (vide: Przykład nutowy 15) należy podkreślić wściekłość Huniu z powodu odmowy ojca: „Dobrze, w takim razie pakuję rzeczy i odchodzę” (好, 我卷铺盖走人). Wskazówka do artykulacji w języku chińskim: ton powinien brzmieć zdecydowanie. Bohaterka kategorycznie zrywa kontakt z ojcem i odchodzi bez cienia wahania. Należy utrzymać dynamikę *forte*, a także zadbać o dobitną artykulację i zdecydowane ruchy.

Gdy w drugiej części tej sceny Huniu żąda od ojca posagu, motyw „b” w wykonaniu partii wokalne i klarnetu wybrzmiewa głośniej. Na koniec Huniu wyraża względem Xiangzi miłość gotową do wszelkich poświęceń, pięciokrotnie powtarzając frazę „dla ciebie zostawiłam

⁷⁴ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 94

wszystko” (为了你我什么都舍了). Sekundowa progresja wstępująca prowadzi melodię do wysokiego rejestru (vide: Przykład nutowy 16).

128

Presto ♩=184

233

S. Solo 虎姐

B. Solo 刘四爷

234

S. Solo 虎姐

B. Solo 刘四爷

235

S. Solo 虎姐

B. Solo 刘四爷

236

S. Solo 虎姐

B. Solo 刘四爷

Przykład nutowy 15: *Rikszarz*, obraz IV, scena 2, takty 233-235⁷⁵

⁷⁵ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 128

III. Solo 虎姐

你听 见了 为 了 你 我 什 么 都 舍 了 为 了

II. Solo 虎姐

你 我 什 么 都 舍 了 为 了 你 我 什 么 都

I. Solo 虎姐

舍 了 什 么 都 舍 了 一 辈 子

Przykład nutowy 16: *Rikszarz*, obraz IV, scena 2, takty 258-268⁷⁶

2. Ślepe zauroczenie i tragizm

W scenie trzeciej drugiego obrazu, zatytułowanej *Huniu uwodzi Xiangzi*, Huniu śpiewa: „Xiangzi, chodź ze mną, Xiangzi, nie zwieszaj głowy, przygotowałam dla ciebie przekąski, napij się dla uspokojenia, rozweselmy się trochę...” (vide: Przykład nutowy 17).

⁷⁶ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 130

第二场 曲三 虎妞勾引祥子

♩=70 夜幕降临 虎妞房间内

Soprano 虎妞 含情脉脉地 祥子，你跟我来。

Piano

10 虎妞 祥子，别费拉着脑袋 我为你

Piano

15 虎妞 备好了下酒菜，给你压压惊 咱们喝他个开怀。

Piano

The image shows a musical score for a scene from the opera 'Rikszarz'. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line for the character Tiger Girl (Soprano) and a piano accompaniment. The first system starts at measure 70 and includes the lyrics '含情脉脉地 祥子，你跟我来。'. The second system starts at measure 10 and includes the lyrics '祥子，别费拉着脑袋 我为你'. The third system starts at measure 15 and includes the lyrics '备好了下酒菜，给你压压惊 咱们喝他个开怀。'. The piano part features various dynamics such as p, mp, and f, and includes some melodic lines in the right hand and harmonic support in the left hand.

Przykład nutowy 17: *Rikszarz*, obraz II, scena 3, takty 4-16⁷⁷⁷⁷ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str.64

Ze słów tych wynika jasno, że Huniu jest zauroczona Xiangzi, ale również to, że nie potrafi w inny sposób zyskać względów ukochanego. Jedyne co przychodzi jej do głowy, to upić Xiangzi i w ten sposób zbliżyć się do niego, a potem zmusić do ślubu udając ciężę. Huniu nie potrafi postępować ani z wybrankiem serca, ani z rodziną. Nie przebiera w środkach i nie dba o utratę dobrego imienia. Gotowa jest zrobić wszystko, by tylko być razem z Xiangzi, ale takie zachowanie doprowadzi ostatecznie do tragicznego końca.

W czwartej scenie, Huniu śpiewa w partii *Ślub*: „Jeśli chcę wyjść za mąż, to nikt mnie nie powstrzyma, nie obchodzi mnie brak posagu! Choć bezdusność ojca dławi w gardle, niebiosa widzą i pozwoliły mi poślubić wybranka serca!” (vide: Przykład nutowy 18). Każde zdanie odzwierciedla tu miłość Huniu do Xiangzi. Bohaterka w pogardzie ma tradycyjny posag i opinie ludzi, jedyne czego pragnie, to być razem z ukochanym. Wykonując tę partię, należy dać wyraz podekscytowaniu Huniu z chwili ślubu. Choć wzdycha na myśl o braku poparcia ze strony ojca, to szczęście z dopięcia swego w kwestii ślubu przesłania zmartwienia. Śpiewając „nie obchodzi mnie brak posagu” (没有陪嫁, 老娘我不在乎) w dynamice *piano*, należy podkreślić radość Huniu i uczucie niedowierzania.

The image shows a musical score for a scene from 'The Great Wall' (Rikszarz). It consists of two systems of music. The first system is for 'S. Solo 虎姐' (Soprano Solo, Tiger Girl) and includes a piano accompaniment. The tempo is marked 'Larghetto' and the dynamics are 'piano'. The lyrics for the first system are '我想嫁人 谁也拦不住。' (I want to get married, no one can stop me). The second system also features a vocal line and piano accompaniment, with lyrics '没有陪嫁 老娘我不在乎! 谁要无情说不出的' (No dowry, I don't care! Who can say anything without feeling). The score is written in standard musical notation with treble and bass clefs.

Przykład nutowy 18: *Rikszarz*, obraz IV, scena 3, takty 70-73⁷⁸

⁷⁸ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 133

W scenie szóstej, ciężarna Huniu, widząc wracającego do domu Xiangzi, podchodzi do niego spieszenie i obejmuje, śpiewając: „Mój Luotuo [przydomek Xiangzi, dosłownie „wielbłąd”], moje kochanie, mój skarbie, całą twarz masz umorusaną, spójrz co ci przyszło znieść, odpocznij szybko, przyniosę ci wodę do mycia...” (vide: Przykład nutowy 19). Jak widać Huniu, odznaczająca się niewyparzoną mową w stosunku do innych, jedynie dla Xiangzi znajduje słowa słodkie jak miód.

The image shows two systems of musical notation. The top system is for the vocal soloist (S. Solo 虎姐) and piano accompaniment (Pno.). The tempo is marked as ♩=126 兴奋地. The lyrics are: 睡意浓浓的期盼 我的福 我的宝. The bottom system continues the vocal soloist and piano accompaniment. The lyrics are: 我的心肝 我的宝. The piano part includes dynamic markings like f and mf.

Przykład nutowy 19: *Rikszarz*, obraz VI, scena 3, takty 83-95⁷⁹

W pierwszej scenie obrazu siódmego, zatytułowanej *Śmierć Huniu*, w motywie „a” zauważyć można zamianę skoku kwintowego w górę na skok kwintowy w dół, co pozwala od razu wyczuć stan emocjonalny pokonanej przez los bohaterki. Huniu trzykrotnie wyśpiewuje „Umieram” (我要死了), a orkiestra gra motyw „b” w wysokim rejestrze, w dynamice *fff*. W końcu śmierć nieuchronnie nadchodzi. Potężny dźwięk orkiestry

⁷⁹ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 198

wybrzmiewa rozpaczą, której towarzyszy przeszywające na wskroś uczucie strachu. Jak długo Huniu ma w sobie jeszcze tchnienie życia, nieustannie daje wyraz swojej trosce o Xiangzi, co pokazuje głębię jej miłości. Przed samą śmiercią śpiewa do ukochanego: „Ach, Xiangzi, umieram, kiedy umrę, kto będzie się tobą opiekował?” (Przykład nutowy 20)

Przykład nutowy 20: *Rikszarz*, obraz VII, scena 1⁸⁰

Jak widać, aby dobrze odegrać rolę Huniu, należy najpierw zrozumieć jej skomplikowany charakter oraz splątane emocje wyrażane w każdej scenie. Huniu to bohaterka o niezwykle

⁸⁰ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 215-216

silnym charakterze, odsłaniająca różne barwy swej apodyktycznej osobowości w różnych okolicznościach.

3.3 Podobieństwa i różnice konstrukcji dramaturgicznych oraz postaci Mimi i Huniu

3.3.1 Podobieństwa

a. Podobne skonstrastowanie charakterów ról żeńskich

Mimi i Musetta oraz Huniu i Mała Fuzi odznaczają się skrajnie różnymi charakterami. Takie zestawienie tworzy wyraźny kontrast wizerunków, zwiększając efekt dramatyczny.

W *Cyganerii*, Musetta odznacza się namiętym i nieposkromionym charakterem, miłość traktuje z wielką swobodą, często też waha się między pieniędzmi a miłością. Jej postać stanowi kontrast w stosunku do spokojnej, lojalnej, łagodnej i ustępliwej Mimi.

Spośród dwóch bohaterek *Rikszarza*, Huniu to kobieta silna, charakteryzująca się męskimi cechami, wyrachowana, apodyktyczna i agresywna. Z kolei Mała Fuzi, choć jest prostytutką, to cechuje się łagodnością, dobrocią, powściągliwością i pasywnością. Wizerunki muzyczne Huniu i Małej Fuzi, ich motywy i główne partie tworzą silny kontrast: z jednej strony impulsywność i ruch, z drugiej – melancholia i spokój. Choć zatem porównywane przez mnie postaci Mimi i Huniu są charakterologicznie kontrastowe to dramaturgiczna koncepcja zderzenia dwóch różnych typów kobiecych jako jednego z elementów dynamizujących fabułę jest w obu operach podobna.

b. Tragiczny los bohaterek o niskim społecznie statusie

O ile Mimi od początku jest sytuowana społecznie nisko, o tyle Huniu zostaje na ten niski status dopiero skazana poprzez swoje życiowe wybory, a także poprzez decyzje ojca. Nieszczęście w miłości Mimi było związane z brakiem środków na leczenie choroby. Huniu, córka właściciela rikszarni, choć poślubiła kochającego Małą Fuzi Xiangzi, to zmarła przy porodzie z powodu braku pieniędzy na lekarza. Źródłem cierpień obu bohaterek jest zatem bieda i okrutne realia społeczne. Zarówno *Cyganeria*, jak i *Rikszarz*, za pośrednictwem tragicznych losów zwykłych ludzi, ukazują głębokie konflikty społeczne.

c. Pragnienie miłości i przedwczesna śmierć

Można by zaryzykować twierdzenie, iż śmierć była nieuniknionym losem Mimi, ponieważ tematem przewijającym się przez całą twórczość Pucciniego jest „żyć i umrzeć dla miłości”. Jednym z wyróżników jego oper jest tragiczna śmierć bohaterki, nad którą ubolewa główny

bohater, poruszając widownię do łez. Głównym źródłem emocji dla bohatera i odbiorcy jest śmierć bohaterki. Huniu również umiera przy porodzie. W przeciwieństwie do *Cyganerii* jednak, w *Rikszarzu* tragedia nie ogranicza się do jednej postaci kobiecej: po śmierci Huniu, samobójstwo popełnia Mała Fuzi, przynosząc Xiangzi kolejny cios.

3.3.2 Różnice

a. Różne charaktery i podejście do miłości

Mimi jest łagodna, nieśmiała, krucha i lojalna w miłości, lecz nie jest w stanie uniknąć tragicznej śmierci. Będąc z ukochanym, angażuje się emocjonalnie bez reszty, gdy ten odchodzi, a choroba zbiera swe żniwo, bohaterka nie protestuje, wybiera usunięcie się w cień aż do chwili śmierci. Jest typowym przykładem introwertycznej postaci tragicznej.

Huniu, stara panna w wieku 37-38 lat, o męskich rysach i charakterze, silna, bezpośrednia, odważna i gotowa ponieść konsekwencje swoich działań, apodyktyczna i porywcza, szorstka i wyrachowana. Jej życie upłynęło pod znakiem intryg: zajmując się rachunkami w rikszarni, oszukiwała rikszarzy; w życiu uczuciowym oszukiwała Xiangzi, udając ciężę by zmusić go do ślubu; wynajmując pokój oszukiwała Małą Fuzi. W kwestii swojego ślubu podejmowała decyzje samodzielnie. Żeby poślubić Xiangzi, nie zawahała się przed zerwaniem kontaktów z ojcem i zdaniem się na niepewną przyszłość.

b. Inny układ relacji

W *Cyganerii* fabuła oparta jest na losach dwóch par, gdzie historia Mimi i Rodolfo tworzy główny wątek, a relacja Musetty i Marcello wątek poboczny. Natomiast w *Rikszarzu* mamy do czynienia z trójkątem miłosnym między Xiangzi, Małą Fuzi i Huniu. Mała Fuzi jest wybranką serca Xiangzi, który ostatecznie wiąże się z Huniu zmuszony do tego jej intrygami.

Rozdział IV

Analiza nagrania fragmentów z oper *Cyganeria* i *Rikszarz*

4.1 Analiza nagrania fragmentów z oper *Cyganeria*

4.1.1 Duet *Chi è la?...Scusi*

1. Kontekst dramaturgiczny

Duet ten znajduje się w drugiej scenie pierwszego aktu. Towarzysze Rodolfo wyszli do kawiarenki, a on został sam w pokoju by dokończyć artykuł. Nie ma jednak weny twórczej i zniechęcony odrzuca pióro na bok. Nagle słysząc pukanie do drzwi. To Mimi weszła na górę by prosić o zapalenie świecy. Osłabiona chorobą Mimi zanosi się kaszlem i nie mogąc złapać oddechu, mdleje. W takich okolicznościach dochodzi do pierwszego spotkania bohaterów.

2. Budowa

Duet składa się z trzech części, obejmujących 149 taktów, o schemacie metrycznym 2/4 – 3/4 - 2/4. Jego budowę przedstawia poniższa tabela:

	Takty	Tempo	Metrum
Część I	1-38	Allegretto	2/4, 3/4
		Lento	2/4
Część II	A: 39-52	Andante moderato ♩=88	2/4
	B: 52-60	Andante moderato ♩=88	
	A': 61-68	Tempo I (A)	
Część III	A: 69-84	Un poco piu mosso ♩=126	2/4
	B: 85-101		
	A': 102-116		
	B': 117-149		

3. Analiza muzyczna i wykonawcza

Analiza części I (takty 1-38, vide: Przykład nutowy 22)

Wstęp obejmujący takty 1-9 utrzymany jest w tempie *Allegretto* i radosnej tonacji H-dur. W momencie gdy słyhać pukanie do drzwi, następuje modulacja do tonacji D-dur, a muzyka nabiera łagodnego zabarwienia. Instrumenty dęte drewniane ustępują miejsca instrumentom smyczkowym, które z niezwykłą czułością grają w tempie *Lento* temat Mimi. Bohaterka weszła po schodach by prosić o ogień do świecy, lecz nagle zaczyna kaszleć i nie może złapać oddechu. Zaniepokojony Rodolfo pyta się „Źle się czujesz? Wyglądasz blado”. Mimi zwalniając, odpowiada cicho: „Zabrakło mi tchu.. Te schody...”. Rodolfo w porę podtrzymuje mdlejącą Mimi i pomaga jej usiąść na krześle. Klucze i świeca Mimi spadają na podłogę. Skonsternowany Rodolfo w swobodnym rytmie (*a piacere*) zapytuje: „I cóż mam teraz zrobić?”, po czym skrapia twarz Mimi wodą, by ją ocucić. Partia smyczków imituje ten ruch za pomocą pizzicato w dynamice pp (vide Przykład nutowy 21).



Przykład nutowy 21: *Cyganeria*, akt I, *Chi è la?...Scusi* (str. 56, 5 takt od końca)⁸¹

Wykonując ten duet warto zwrócić uwagę na liczne didaskalia, aby należycie zrealizować wskazane gesty i mimikę. Melodia obu postaci opiera się na powtarzających się dźwiękach, dlatego należy postarać się uzyskać efekt naturalnej rozmowy.

⁸¹ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 56

ALLEGRETTO
(scrive, s'interrompe, pensa, ritorna a scrivere)

(25) *ALLEGRETTO*
pp

(s'inspiegata, distrugge lo scritto e getta via la penna)

MIMI
LENTO (di fuori)

(sfiducato) (si bussa timidamente alla porta) SCUSI. (alzandosi)

Non sono in ve-na. Chi è là? Una donna!

LENTO
ppp

(sull'uscio, con)

MIDI Di grazia, mi s'è spento il lume. Vor.

R (corre ad aprire)
Ecco.

(un lume spento in mano ed una chiave)

MIDI -rebbe? Non occor.re. (insistendo)

R S'accomodi un momento. La pre.go, entri.

meno rit.

(entra, ma subito è presa da soffocazione)

MIDI ALL^o AGITATO (premuoso) No...

R Si sen.te ma.le?

ALL^o AGITATO *espressivo*

(tossisce)

MIMI
 nul - la.

R
 Im - pal - li - di - sce!

accelerando

MIMI
 Il re - spir..... Quelle sca - le...

(viene e Rodolfo è appena a tempo di sorreggerla ed adagiarla su di una sedia, mentre dalle mani di)

ROD. Mimi cadono e candelliere e chiave) (imbarazzato) (va a prendere dell'acqua e ne spruzza il viso di Mimi) *Lento a piacere*

Ed o - ra co - me fac - cio?. Co -

(guardandola con grande interesse)

R
 - si! Che vi - so d'am - ma - la - ta.

col canto

Przykład nutowy 22: *Cyganeria*, akt I, *Chi è la?...Scusi*, część I ⁸²

Analiza części II (vide: Przykład nutowy 23)

Część ta utrzymana jest w tonacji G-dur.

⁸² Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 54-56

Okres A, obejmujący takty 39-52, rozpoczyna się w tempie *Andante moderato*, od akordów *staccato* w dynamice *pp* w partii akompaniamentu. Mimi budzi się, a Rodolfo pyta: „Lepiej się czujesz? Tu jest zbyt zimno, przybliź się do ognia, chwileczkę, napij się trochę wina”. Mimi odpowiada: „Dziękuję, troszeczkę”. Należy zwrócić uwagę na precyzyjną realizację rytmu, pozwalającą na płynny dialog.

MIMI *AND.te MOD.te* (risvegna) $\text{♩} = 88$

Si.

(26) *AND.te MOD.te* $\text{♩} = 88$

Si sen.te meglio? Qui c'è

(Mimi fa cenno di no)

tan - to fred - do. Segga vi.ci.no al fuo.co... A - spetti...

MIMI *pp*

Gra.zie. Po.co, po.co.

(Io da il bicchiere e lo versa da bere)

un po' di vi.no... A lei. Co -

Przykład nutowy 23: *Cyganeria*, akt I, *Chi è la?...Scusi*, część II ⁸³

⁸³ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 57

W okresie B (takty 52-60, vide: Przykład nutowy 24), akompaniament charakteryzuje się długimi na dwa takty akordami, a rytm partii wokalne oparty jest o triole ósemkowe. Urzeczony Rodolfo mówi „Jaka piękna dziewczyna!”, a Mimi odpowiada: „Teraz pomóż mi proszę zapalić świecę, czuję się dużo lepiej, już dobrze.” Na to Rodolfo pyta: „Tak szybko?”. Rytm tego fragmentu jest bardziej swobodny niż w okresie A, może być kształtowany w oparciu o akcent językowy i emocje kreowanej postaci w danej koncepcji interpretacyjnej.

Przykład nutowy 24: *Cyganeria*, akt I, *Chi è la?...Scusi*, część II, takty 52-60⁸⁴

W okresie A' (vide: Przykład nutowy 25) następuje powrót do tempa z okresu A, melodia akompaniamentu jest niemal identyczna. Bohaterowie mówią sobie dobranoc i Mimi zmierza ku drzwiom. Ostatni dźwięk w „buona sera” Rodolfo przypada jednak na dźwięk prowadzący, co oznacza że nie jest to jeszcze koniec.

⁸⁴ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 58

(s'avvia per uscire)

Grazie.

(Il candeliere, lo raccoglie, accende a Mimi senza far parola)

pp

Mimi

Buona se-ra.

(l'accompagna fino all'uscio)

ralli..... (*ritu al*)
dolor

Buona se-ra.

pp *ralli.....*

Example 25 shows a musical score from Verdi's *Cyganeria*. It includes a vocal line for Mimi and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Grazie.' and 'Buona se-ra.' with performance directions like '(s'avvia per uscire)', '(Il candeliere, lo raccoglie, accende a Mimi senza far parola)', and '(l'accompagna fino all'uscio)'. The piano part features dynamics like *pp* and *ralli.....*.

Przykład nutowy 25: *Cyganeria*, akt I, *Chi è la?...Scusi*, część II⁸⁵

Analiza części III

Okres A obejmuje takty 69-84 (vide: Przykład nutowy 26), utrzymany jest w tonacji B-dur i tempie *un poco più mosso*, $\text{♩}=126$. Po pożegnaniu się, Mimi znów wraca i staje przy otwartych drzwiach. W partii akompaniamentu przewija się powtarzający się motyw, który zabarwia dialog nutą naglącego niepokoju. Mimi mówi: „Jaka jestem głupia, co zrobiłam z kluczami?”. Rodolfo odpowiada: „Nie stój w drzwiach, przeciąg zdmuchnie świecę”.

⁸⁵ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 58

UN POCO PIÙ MOSSO ♩ = 126
 (rientrando in scena, e fermandosi sul limitare della porta che rimane aperta)

MIMI
 - ta - - - ta, sven - ta - ta! La chia - ve del - la stan - za

P con agitazione
UN POCO PIÙ MOSSO ♩ = 126

ROD.
 do - ve l'ho la - scia - - ta?

Non sti - a sul - l'u - - -

(Il lume di Mimi si spegne)
 Oh

scio; il lu - me va - cil - la al ven - - - to.

dolce

Przykład nutowy 26: *Cyganeria*, akt I, *Chi è là?...Scusi*, część III, takty 69-84⁸⁶

Okres B (takty 85-101) rozpoczyna się w tonacji B-dur. Podmuch wiatru gasi świecę Mimi, Rodolfo wykrzykuje: „Boże, moja też zgasła”. W takcie 89 następuje modulacja do tonacji d-moll.

⁸⁶ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 59

MIMI Di - ol tor - ni ad ac - cender - lo.
(accorre colla sua candela ma avvicinandosi alla porta anche il suo lume si spegne: la camera rimane buia)

R. Oh Dio!...

MIMI Ah! e la chiave o ve sa -
(avanzandosi a tentoni, incontra il tavolo e vi depone il suo candeliere)

R. Anche il mio s'è spen - tol

MIMI - rà?.....
(si trova presso la porta e la chiude)

R. Bu - io pe - stol' Diagra - zia, ta!
O - ve sa - rà?.....

Przykład nutowy 27: *Cyganeria*, akt I, *Chi è la?...Scusi*, część III, takty 85-101⁸⁷

W okresie A' (takty 102-116, vide: Przykład nutowy 28), melodia nawiązuje do okresu A i utrzymana jest w tonacji B-dur. Dwójka bohaterów szuka kluczy w pokoju pogrążonym w ciemności. Mimi: „Masz kłopotliwą sąsiadkę (Importuna la vicina...)”. Rodolfo: „Ależ skąd, co ty mówisz! (Cosa dice, ma le pare!)”

⁸⁷ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 60

(ripete con grazia, avanzandosi ancora cantamente)

MIMI
R
(28)

Im - - - por - - - tu - na è la vi -

MIMI
R
p

- ci - na... (si volge dalla parte ove ode la voce di Mimi) Im - por - tu - na è
Ma le pa - re?...

MIMI
R
p

la vi - ci - na...
Co - sa di - ce, ma le

The image shows a musical score for Verdi's opera 'Cyganeria'. It consists of three staves. The top staff is for Mimi, the middle for Rodolfo, and the bottom for piano accompaniment. The lyrics are: Mimi: Cer - chi. Rodolfo: pa - re! Cer - co. The piano part includes a dynamic marking 'p' and a tempo marking '(20) dolce'.

Przykład nutowy 28: *Cyganeria*, akt I, *Chi è la?...Scusi*, część III, takty 102-116⁸⁸

Akompaniament w okresie B' (takty 117-149, vide: Przykład nutowy 29) podobny jest do akompaniamentu w okresie B. Mimi pyta się: „Gdzie mogą być? Znalazłeś? (Ove sarà? L' ha trovata?)”. Rodolfo znajduje klucze, ale ukradkiem chowa je do kieszeni, mówiąc: „Nie!”. Mimi: „Myślałam... (Mi parve...)”. Rodolfo udaje, że szuka kluczy, podążając za głosem Mimi zbliża się do niej i dotyka w ciemności jej ręki.

⁸⁸ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 61-62

MIMI

O - ve sa -

(urta nel tavolo, vi depono il suo candelliere e si mette a cercare la chiave brancicando le mani sul pavimento)

R

dolce e legato

p

MIMI

... rick?.. L'ha trova...ta?...

(trova la chiave e lascia sfuggire una esclamazione, poi subito pentito mette la chiave in tasca)

R

Ah! No!

(cerca a tastoni)

Mimì
Mi parve...

Rodolfo
in ve-ri - tà!

rall.
rall. un poco

Mimì
Cer - ca?

Rodolfo
Cer - col

a tempo

espress. rall.

(Mimì china a terra, cerca sempre tastoni: in questo momento Rodolfo si è avvicinato ed abbassandosi esso pure, la sua mano incontra quella di Mimì)

dim. e rall. FP stentato

Przykład nutowy 29: *Cyganeria*, akt I, *Chi è la?...Scusi*, część III, takty 117-149⁸⁹

Niezwykle ważne w wykonaniu duetu są poprzedzające je liczne ćwiczenia i próby, które pozwalają na uzyskanie naturalności i szczerości wyrazu. Pod względem gry scenicznej, delikatne pukanie do drzwi i nieśmiała prośba podkreślają czystość i niewinność charakteru

⁸⁹ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 62-63

Mimi, natomiast zawroty głowy i niemożność ustania o własnych siłach ukazują stan zdrowia bohaterki.

4.1.2 Aria *Sì. Mi chiamano Mimi*

1. Kontekst dramaturgiczny

Mimi śpiewa arię *Sì. Mi chiamano Mimi* w pierwszym akcie, gdy Rodolfo prosi ją o przedstawienie się. Tekst odznacza się prostotą i bezpośredniością. Opowiada o pochodzeniu Mimi, jej życiu codziennym i marzeniach. Wykonując tę arię, należy ukazać niewinność i łagodność Mimi, a także dać wyraz jej uczuciom za pomocą pełnej liryzmu barwy. Podczas śpiewu należy zwrócić uwagę na płynność oddechu, kontrasty dynamiczne i wycucie rytmu. Przede wszystkim jednak trzeba zrozumieć emocje Mimi, po czym wyśpiewać je naturalnie i przekonująco. Zatem charakterystyczne dla pucciniowskiej frazy rubata i portamenta należy stosować z wycuciem i elegancją stosowną do charakteru postaci.

2. Budowa

Aria składa się z 71 taktów (dostępne zapisy nutowe różnią się podziałem na takty, w niniejszej pracy punktem odniesienia jest wydanie RICORDI), utrzymana jest w tonacji D-dur i metrum 2/4. Posiada charakter liryczny z elementami recytatywu, obejmuje ambitus d1-a2 i odznacza się budową trzyczęściową o charakterze ronda (ABACDB'). Część pierwsza ma charakter recytatywu (takty 1-29) i posiada trójdzielną budowę ABA; część druga obejmuje okres C (takty 30-47) i jest częścią liryczną; część trzecia (takty 48-71) stanowi punkt kulminacyjny i składają się na nią dwa okresy, D i B'.

	Takty	Tonacja	Metrum	Tempo
Część I	A 1-14	D-dur	2/4	Andante lento
	B 15-26		4/4	Andante calmo
	A' 26-30		2/4	Lentamente
Część II	C 31-48		2/4	Allegretto moderato
Część III	D 49-59		4/4	Andante molto sostenuto
	B' + koda 60-71		4/4	Andante Senza rigore di tempo

3. Analiza muzyczna i wykonawcza

Analiza muzyczna okresu A (takty 1-14, vide: Przykład nutowy 30):

Rozpoczyna się on w dynamice *piano*, od słabej części taktu i ma charakter recytatywu. Choć całość arii utrzymana jest w tonacji D-dur, to liczne dźwięki obce zamazują tonalność (fragment ten rozpoczyna się od dominanty septymowej tonacji F-dur, poprzez kadencję zwodniczą następuje modulacja do D-dur, a później drugorzędna dominanta prowadzi do kadencji zawieszonyj), stopniowo zmierzając do dźwięku „a”. Wytworzony w ten sposób nastrój dysharmonii i nieostrości, w połączeniu z umieszczoną na początku uwagą „è un po’ titubante, poi si decide a parlare” (po chwili wahania decyduje się przemówić), podkreślają skrępowanie i powściągliwość Mimi. W pierwszym zdaniu (takty 1-5): „Tak, nazywają mnie Mimi, ale mam na imię Lucia” (Mi chiamato Mimi, ma il mio nome è Lucia), kompozytor zastosował dwie nuty z kropką, a także skok o kwartę zwiększoną z „b” na „e” oraz o septymę zmniejszoną z „f” na „gis”, podkreślając w ten sposób zdenerwowanie Mimi. Warstwa melodyczna i rytmiczna rządzi się prawami logiki języka naturalnego, naśladując jego prozodię. W drugim zdaniu (takty 6-10): „Moja historia jest krótka, haftuję na płótnie lub jedwabiu, w domu i na zewnątrz (La storia mia è breve...A tela o a seta ricamo in casa e fuori)”, melodia opiera się na powtarzającym się dźwięku, a akompaniament charakteryzuje się rytmem synkopowanym. Mimi uspokaja się i rozpoczyna snuć opowieść w lirycznym nastroju. Fragment ten odznacza się subtelnym akompaniamentem smyczków w dynamice *ppp*. Zdanie trzecie (takty 11-14) stanowi reprzykę tematu Mimi, z tą różnicą, że rytm staje się zwawszy. Odzwierciedla to ton wypowiedzi Mimi: „Jestem spokojna i szczęśliwa, z przyjemnością haftuję lilie i róże (Son tranquilla e lieta ed è il mio svago far gigli e rose)”. Pod koniec tej części następuje *rallentando*.

Analiza wykonawcza okresu A:

Podczas wykonania tej arii Profesor (promotor) wielokrotnie zwracał uwagę i podkreślał, że Mimi jest nieśmiałą, niewinną dziewczyną, jej głos powinien brzmieć łagodnie i prosto, młodo i naturalnie, nie może sprawiać wrażenia starego i ciężkiego. Pierwsze słowo, „Si” (tak), należy „zaśpiewać z uśmiechem, co nie tylko pomoże w wyraźnej artykulacji, ale również odzwierciedli nastrój Mimi”.⁹⁰ Przy skokach o kwartę w górę w 2 i 11 taktach oraz skokach interwałowych w dół w taktach 5 i 14, oznaczonych dodatkowo łukiem, należy zachować płynność oddechu i wysoką pozycję, wykonując charakterystyczne dla Pucciniego portamento. Nie można dopuścić do destabilizacji miejsca fonacji z powodu zmiany wysokości

⁹⁰ Ardoin J., *Callas at Juilliard: The Master Classes*, tłum. Cheng Shu’an 程淑安, Jiangsu Wenyi Chubanshe 2001, str. 313

dźwięku. Ponadto, we fragmencie tym znajdują się liczne elementy o charakterze recytatywu, gdzie melodia oparta jest o powtarzający się dźwięk. Konieczna jest tu doskonała znajomość tekstu i jego naturalnej prozodii. W oparciu o ustalone przez kompozytora ramy w zakresie rytmu i melodii, należy nadać śpiewowi charakter mowy, co pozwoli na utrzymanie odpowiedniego nastroju i zachowanie płynności.

MIMI (è un po' titubante, poi si decide a parlare) (sempre asduta) con semplicità

Si. Mi

dir l.....

(35)

ppp *allargando e dim. molto* *pp*

due Ma

The image shows a musical score for a recitative passage. It consists of three systems of staves. The top system is the vocal line, starting with the lyrics 'MIMI (è un po' titubante, poi si decide a parlare)'. The second system continues the vocal line with the lyrics 'Si. Mi' and 'dir l.....'. The third system is the piano accompaniment, marked with dynamics *ppp*, *allargando e dim. molto*, and *pp*. It includes a measure number '(35)' and a tempo marking 'due Ma'.

ANDTE LENTO $\text{♩} = 40$
 MIMI
 chia-ma-no Mi-mi ma il mio no-me è Lu-ci-a.....
 ANDTE LENTO $\text{♩} = 40$
 MIMI
 La sto-ria mia è bre-ve..... A tela o a se-ta ri-camo in casa e
 MIMI
 fu-o-ri... Son tranquilla e lie-ta ed è mio sva-go far gigli e
 MIMI
 ro-se.... Mi

Przykład nutowy 30: *Cyganeria*, akt I, *Si. Mi chiamano Mimì*, część I, takty 1-14⁹¹

Analiza muzyczna okresu B (takty 15-26, vide: Przykład nutowy 31)

W taktach 15-26 pojawia się nowy temat, następuje zmiana metrum z 2/4 na 4/4, tempo oznaczone jest jako *Andante calmo*, a głos powinien brzmieć *dolcemente* (vide: Przykład

⁹¹ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 69

nutowy). Pierwsze zdanie obejmuje takty 15-19, rozpoczyna się od toniki, a seria ćwierćnut rozciąga linię melodyczną, podkreślając uspokojenie nastroju Mimi. Z punktu widzenia organizacji rytmicznej, zauważyć można stopniowe zagęszczenie faktury, które od ćwierćnut, przez ósemki i triole, po szesnastki, prowadzi do punktu kulminacyjnego w takcie 18, gdzie pojawia się najwyższy dźwięk na słowie „wiosna” (primavere). Fragment ten odzwierciedla wyczekiwanie Mimi na miłość i wiosnę. Partia smyczków opiera się na akordach w rytmie synkopowanym, wykonywanych *molto piano* (bardzo cicho) i *col canto* (śpiewnie). Jedynie sporadycznie słychać inne instrumenty (klarnet, waltornię, harfę), które wzbogacają barwę. Po krótkim punkcie kulminacyjnym, w linii melodycznej znów dominują powtarzające się dźwięki, a rytm się uspokaja, co powoduje powrót do wyjściowego nastroju. Na koniec, ocknąwszy się z rozmarzenia, Mimi pyta się Rodolfo: „Słuchasz mnie?”

Analiza wykonawcza okresu B:

Na początku okresu B nastrój Mimi ulega uspokojeniu. Gdy bohaterka opowiada o tym, co kocha, linia melodyczna wydłuża się, co wymaga dobrego podparcia oddechowego i płynności oddechu. Należy za pomocą łagodnej barwy (*dolcemente*) ukazać niewinność i prostolinijność Mimi. Wstępująca linia melodyczna i zagęszczenie rytmu prowadzą do punktu kulminacyjnego na dźwięku a₂. W zdaniu tym bardzo istotne są dźwięki poprzedzające najwyższy dźwięk, które powinny stanowić przygotowanie do zaśpiewania tego dźwięku z delikatną artykulacją i prawidłową impostacją głosu. Należy zwrócić uwagę na wymowę głoski „i”, należyte podparcie oddechowe, delikatną artykulację spółgłosek oraz utrzymanie otwartego toru głosowego, które pozwoli uniknąć zduszonego głosu. Na dźwięku a₂ należy zatrzymać się na chwilę (*ritenuto*), ale biorąc pod uwagę, że Mimi dopiero co uległa poruszeniu, trzeba pamiętać o powściągnięciu emocji. Na sylabie „ve” (w słowie „primavere”), w takcie 19 następuje od razu powrót do wcześniejszego tempa, nie można przesadnie przeciągać. Śpiewając sylabę „co” (w słowie „cose”), w takcie 23 należy zwrócić uwagę na wysoką pozycję głosu, wykorzystując oddech do wykonania portamento na skoku septymowym.

AND^{te} CALMO ♩ = 54
dolcemente

Mi piac-cion quel-le co-se che han si dolce ma-
 (56) *AND^{te} CALMO* ♩ = 54
dolce
molto piano

MIMI
 .il - a, che parla-no d'a-mor, di pri-ma - ve-re,.....
rit.
col canto
pp

MIMI
 che parla-no di sogni e di chi-me-re,..... quelle
pp

ROD.
 co-se che han nome po-e-si-a... Lei m'in-tende? (commosso)
a tempo
rallt...... Si.
a tempo *rallt.*
rallt......

Przykład nutowy 31: *Cyganeria*, akt I, *Si. Mi chiamano Mimì*, część I, takty 15-26⁹²

⁹² Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 70-71

Analiza muzyczna okresu A' (takty 26-30):

W metrum 2/4, znów pojawia się temat Mimi, śpiewany *lentamente*: „Mi chiamato Mimi, il perche non so (Nazywam się Mimi, dlaczego, nie wiem)” (Przykład nutowy 32). Dwie ósemki staccato uwypuklają „non so” (nie wiem), zabarwiając jednocześnie wypowiedź nutą uroczej żartobliwości, co należy pokreślić wykonując ten fragment.

Przykład nutowy 32: *Cyganeria*, akt I, *Si. Mi chiamano Mimi*, część I, takty 26-30⁹³

Analiza muzyczna okresu C (takty 31-48):

Okres ten utrzymany jest w metrum 2/4, zauważyć można wyraźne przyspieszenie tempa do *Allegretto moderato*, a nuty opatrzone są określeniem wykonawczym *con semplicità* (z prostotą). Melodia partii orkiestrowej jest również żywa, z wiolonczelą w niskim rejestrze i delikatnym, ale pełnym życia *arpeggio*, wykonywanym *staccato* przez flet (vide: Przykład nutowy). Mimi w dwóch zdaniach o podobnej melodii (takty 31-40 i 41-48) ze swobodą opisuje swoje życie w pojedynkę, „Sama gotuję i choć nie chodzę często na msze, to regularnie modlę się do Pana (Boga) (*Sola mi fo il pranzo da me stessa, non vado sempre a messa, ma prego assai il Signor*)”. Zmiany tempa: *allegretto moderato* – *poco rallentando* – *a piacere* – *a tempo* – *poco rallentando*, przywodzą na myśl zbliżanie się i oddalanie obiektywu kamery. W takcie 38 Mimi jeszcze raz podkreśla „żyję sama” (*vivo sola, soletta*), co z jednej strony ukazuje prostotę jej życia, z drugiej zaś stanowi, zawarte między wierszami, nieśmiałe przesłanie do Rodolfo.

Analiza wykonawcza okresu C (vide: Przykład nutowy 33):

Śpiewaczka powinna ukazać pogodną, żywą stronę charakteru Mimi, snując jej opowieść z prostotą i lekkością. Na słowach „*ma prego assai il Signor*” można nieznacznie zwolnić, podkreślając pobożność Mimi. Wykonując ten fragment należy zwrócić uwagę

⁹³ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 71

na zwięzłość i płynność melodii. Ponadto, należy uważać na cezury, a także nie pozwolić by zmiany rytmu wpłynęły na równość oddechu, a tym samym jednorodność dźwięku. W takcie 38, gdy Mimi mówi o tym, że mieszka sama, należy zgodnie z zamierzonym podtekstem, ukazać jej nieśmiałość i figlarność. Na końcu tego okresu znajduje się pauza, przedłużona fermatą. Należy w tym miejscu zatrzymać się na chwilę i wziąć głęboki wdech, przygotowując się do zaśpiewania następującej potem długiej frazy.

ALL^{MO} MODERATO ♩ = 144
con semplicità

MIMI
So la mi fo il pranzo da me stes - sa. Non va do sempre a

ALL^{MO} MODERATO ♩ = 144
(57) p

MIMI
mes.sa ma pre.go as.sai il Si - gnor. Vi - vo so - la, so -

pp poco rall. a piacere
ret. cando

MIMI
let - ta, là in u - na bian - ca ca - me - ret - ta:

p a tempo

MIMI
guar - do sui tet - ti e in cie - - lo,

pp poco rall.

Przykład nutowy 33: *Cyganeria*, akt I, *Si. Mi chiamano Mimi*, część II, takty 31-48⁹⁴

⁹⁴ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 72

Analiza muzyczna okresu D (takty 49-59, vide: Przykład nutowy 34):

Metrum 4/4, *andante molto sostenuto*. Fragment ten rozpoczyna się w dynamice *pp*, z wielkim ożywieniem (*con molta anima*). (Przykład nutowy) „Gdy przyjdzie odwilż, pierwszy wiosenny promień słońca będzie mój, pierwszy kwietniowy pocałunek będzie mój! (Ma quando vien lo sgelo, il primo sole è mio, il primo bacio dell'aprile è mio)”. Pierwsze trzy frazy zbudowane są w ten sposób, że każda kolejna rozpoczyna się o tercję wyżej. Rejestr, dynamika, nasilenie uczuć stopniowo wzrasta, co w połączeniu z emocjonalnym akompaniamentem prowadzi do punktu kulminacyjnego.

Drugie zdanie, rozpoczynające się w takcie 53, charakteryzuje się określeniem wykonawczym *con grande espansione* (z wyraźnym rozszerzeniem) i dynamiką *forte*. W takcie 54, cztery ćwierćnuty oznaczone tenuto podkreślają „pierwszy kwietniowy pocałunek”. Dźwięk a₂, pojawiający się w taktach 53 i 55, zaznacza punkt kulminacyjny arii. Na początku trzeciego zdania, w takcie 57, następuje powrót do tempa wyjściowego. Fragment ten odznacza się dynamiką *pp* i pełnym przejściem głosem (*con espressione intensa*). Następnie, w takcie 58, pojawia się *rallentando*. Okres D daje wyraz marzeniom Mimi i jej pragnieniu miłości.

Analiza wykonawcza okresu D:

Okres D jest najbardziej urzekającym, ale i najtrudniejszym technicznie fragmentem całej arii, charakteryzującym się największym nasyceniem emocjonalnym. Wymaga on od wykonawczynie ogromnej siły ekspresji. Należy zwrócić szczególną uwagę na określenia wykonawcze i luki frazowe, a także zbudować napięcie, narastające na przestrzeni kolejnych fraz. W taktach poprzedzających punkt kulminacyjny należy zapewnić odpowiednią ilość i płynność oddechu. Na początku taktu 49, wskazane jest zachowanie powściągliwości, zarówno pod względem emocji, jak i głosu. Pomiedzy frazami należy zrobić głęboki wdech. Pierwsza kulminacja wokalna na a dwukreślnym (a²) pojawia się w takcie 53 na sylabie nieakcentowanej „mo” w wyrazie „primo”. Wykonując ten dźwięk nie należy go przedłużać, lecz potraktować jak dźwięk przejściowy, ponieważ akcent logiczny przypada w takcie 54, na sylabę „ba” w słowie „bacio”. Drugie a₂, w takcie 55, należy zaśpiewać pełnym, nasyconym podekscytowaniem głosem, podkreślając, że te piękne doznania „będą moje”. Należy zadbać jednocześnie o silne podparcie przeponowe oraz rozluźnienie górnych partii ciała i otwarcie toru głosowego. Usztywnienie ciała spowoduje zmniejszenie liczby alikwotów, co bezpośrednio przekłada się na jakość dźwięku. Wraz z powrotem do tempa w takcie 57, następuje stopniowe wyciszenie dynamiki, tworzące kontrast w stosunku do punktu kulminacyjnego i pozwalające na płynne przejście do kolejnej frazy.

AND^{te} MOLTO SOST.^{to}
 (si alza) con molta anima
 ma quando vien lo age - - lo il pri.mo so.le è
 AND^{te} MOLTO SOST.^{to}
 (38) *pp* con. poco a poco
 con grande espansione
 mi - - o... il pri - - mo
 allarg.
 ba - cio del - l'a - pri - - le è mi - - o!
 allarg. dim.
 MIMI
 il pri - mo so - - le è mi - - o!... Ger.
pp a tempo
 con espressione intensa rall:
 a tempo

Przykład nutowy 34: *Cyganeria*, akt I, *Si. Mi chiamano Mimì*, część III, takty 49-59⁹⁵

Analiza muzyczna okresu B' (takty 60-69, vide: Przykład nutowy 35):

Okres ten stanowi zmodyfikowane powtórzenie okresu B, utrzymany jest w metrum 4/4 i tempie *Andante*. Rozpoczyna się *agitando appena* (z lekkim poruszeniem), w dynamice *pp*. Zastosowane przez kompozytora triole i szereg interwałów wstępujących wymagają

⁹⁵ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 73

umiejętnego prowadzenia frazy. Powtórzenie wcześniejszego materiału muzycznego pełni funkcję klamry kompozycyjnej, nadając arii większej spójności.

Analiza wykonawcza okresu B':

We fragmencie tym znaleźć można liczne określenia wykonawcze. Uwzględnienie ich wszystkich, a także zrozumienie znaczenia śpiewanych słów jest kluczowe dla interpretacji. Ponadto, należy zwrócić uwagę na realizację oznaczeń agogicznych i dynamicznych, płynność trioli oraz podparcie oddechowe. Po krótkim zatrzymaniu na wysokim dźwięku w takcie 63, należy w kolejnym takcie powrócić do tempa. Na słowie „fior”, realizowanym na dwóch „zalegowanych” nutach nie ma glissanda, należy zaśpiewać ją czysto i bez opieszałości.

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of three systems. Each system includes a vocal line (MIDI) and a piano accompaniment (piano). The first system features the tempo marking *1^o TEMPO AND.^{te} agitando appena* and the dynamic marking *Sostenendo*. The lyrics are: *mo - glia in un va - so u - na ro - sa... Fo - glia a foglia la*. The second system includes tempo markings *allarg.*, *ten.*, and *calmo come prima*, and the dynamic marking *pp*. The lyrics are: *spi - ol Co - sì gen - til il pro - fu - mo d'un fior.....*. The third system includes the dynamic marking *ppp* and the instruction *senza rigore di tempo con naturalezza*. The lyrics are: *Mai fior ch'io fac - cio, ah - mèl..... i fior ch'io*. The piano accompaniment in the third system includes the marking *ppp* and *poes rit:...*.



Przykład nutowy 35: *Cyganeria*, akt I, *Si. Mi chiamano Mimi*, część III, takty 60-69⁹⁶

Analiza muzyczna kody (vide: Przykład nutowy 36):

Ostatnie dwa takty monologu, oparte są o powtarzające się dźwięki, wykonywane z zastosowaniem różnorodnych figur rytmicznych, takich jak decymola, kwintola i kwartola (vide: Przykład nutowy). Smyczki grają akordy podkreślające recytatywną partię wokalną. Mimi mówi do Rodolfo: „Co jeszcze o mnie, nie wiem co jeszcze można by powiedzieć, jestem tylko sąsiadką, która przychodzi by cię niepokoić”. Tymi słowami Mimi kończy się przedstawiać.

Analiza wykonawcza kody:

Koda opatrzona jest określeniami *senza rigore di tempo* (bez ustalonego tempa) i *con naturalezza* (naturalnie). Przed jej wykonaniem należy poznać znaczenie słów i wyćwiczyć ich wymowę, tak by móc je artykułować szybko i wyraźnie, a także znać rozłożenie akcentów logicznych i naturalną segmentację tekstu. Poprzez ziewnięcie należy pozwolić, by oddech opadł, a następnie zaśpiewać kodę w sposób jak najbardziej zbliżony do naturalnej mowy, bez zbędnych technik.



⁹⁶ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 74



Przykład nutowy 36: *Cyganeria*, akt I, *Si. Mi chiamano Mimi*, koda, takty 70-71⁹⁷

4.1.3 Duet *O soave fanciulla*

1. Kontekst dramaturgiczny

Pod koniec pierwszego aktu, Rodolfo i Mimi spotykają się po raz pierwszy. Po tym, jak Mimi przedstawia się, przyjaciele Rodolfo popędzają go by szybciej do nich dołączył. Bohater patrząc w świetle księżycy na piękną Mimi, zakochuje się w niej. Pod wpływem emocji, zaczynają śpiewać miłosny duet.

2. Budowa

Duet składa się z 44 taktów i odznacza się budową trzyczęściową repryzową ABA1. Rozpoczyna się w tonacji A-dur, by potem przejść do C-dur. Utrzymany jest w metrum 4/4, w tempie *Largo sostenuto*. Budowę duetu ilustruje poniższa tabela:

	A	B	A'
Takty	1-17	18-30	31-44
Tonacja	A-dur	A-dur – C-dur	C-dur
Metrum	4/4		
Tempo	Largo sostenuto ♩=58		

3. Analiza muzyczna i wykonawcza

Analiza muzyczna części A (vide: Przykład nutowy 37):

⁹⁷ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 74

Partię Rodolfo (takty 1-8, vide: Przykład nutowy) wprowadza arpeggio harfy. W rytmie trioli i ósemek bohater delikatnie (*dolcissimo*) zachwala Mimi. Pochód czterech szesnastek w takcie 6 podkreśla podekscytowanie Rodolfo, który widząc w Mimi „sen, który chciałby śnić wiecznie”, daje się ponieść wzbierającej „rzece miłości”. W takcie 9, partia wspólna rozpoczyna się w dynamice *forte* od dźwięku a dwukreślnego, tą samą melodią w obu głosach. Potem następuje stopniowe wyciszenie. Uzyskawszy odpowiedź od Mimi, w takcie 13 Rodolfo oscyluje wokół dźwięku e², wyśpiewując fragment o charakterze deklamacyjnym. Natomiast Mimi zaczyna od dźwięku f¹, nieśmiało mówiąc jakby do siebie. Stopniowo, melodie obu partii się łączą, obrazując jedność uczuć. W partii orkiestry zauważyć można przejście z *fff* do *ppp*, podkreślające nastrój chwili, a zastosowanie licznych trioli dodaje muzyce płynności.

Analiza wykonawcza części A:

Wewnętrzne poruszenie Rodolfo widoczne jest w kierunku przebiegu linii melodycznej oraz frazach rozpoczynających się na słabej części taktu. Należy zwrócić uwagę na triole na słabej części taktu oraz tenuto na szesnastkach w takcie 4. Począwszy od taktu 9, istotna jest równowaga wolumenu i jedność barwy między głosem męskim i żeńskim. Współpraca między wykonawcami jest kluczowa dla osiągnięcia efektu szczerości i jedności uczuć. Realizując *mormorato* we frazie Mimi w niskim rejestrze w takcie 14, należy oddać uczucie pogrążenia bohaterki w słodkich słowach. W takcie 17, ostatni dźwięk powinien być zaśpiewany z odpowiednim podparciem, w dynamice *piano*, z dodatkowym *decrescendo*.

(vegliando, Rodolfo scorge Mimi avvolta come da un nimbo di luce, e la contempla, quasi estatico)

ROD. *LARGO SOST.* $\text{♩} = 58$ *deletto.*

O soa - ve fan - ciu - la, o dolce vi - so di mi - te cir - con -

MAR. (molto lontano, ma quasi gridando)

(41) *LARGO SOSTENUTO* $\text{♩} = 58$ trovò la po - e - si - a

4 *pp*

5 6

7 *MIMI*

8 9

(assai commossa)
con anima

Ah! tu sol - co -

10 *con anima*

re - i sem - pre so - gnar! Fre - mon già nel -

ff *largo sostenuto*

ff *con molto*

10

mrd
 _ mandia - mor!..... tu sol co - man - di, a -
 r
 l'a - ni - ma..... le dol - cez - ze estre - me,
 P *aggravo* *dim.*

11

mrd
 - mo - re!..... *Sostenuto*
 r
 Fre - mon nel - l'a - ni - ma..... *pp* (cingendo colle braccia Mimi)
ppp *Sostenuto*

12

mrd
 Oh! come dol - ci scendono le sue la - sin - ghe al co - re... tu sol co - man - di, a -
 r
 dol - cezze estre - me..... fremon dolcezze estre - me, nel ba - cio fre - me a -
p *pp* *ppp* *dim.*

13

mrd
 (quasi abbandonandosi) *mormorato*
 r
 dol - cezze estre - me..... fremon dolcezze estre - me, nel ba - cio fre - me a -
p *pp* *ppp* *dim.*

14

mrd
 dol - cezze estre - me..... fremon dolcezze estre - me, nel ba - cio fre - me a -
 r
 dol - cezze estre - me..... fremon dolcezze estre - me, nel ba - cio fre - me a -
p *pp* *ppp* *dim.*

15

mrd
 dol - cezze estre - me..... fremon dolcezze estre - me, nel ba - cio fre - me a -
 r
 dol - cezze estre - me..... fremon dolcezze estre - me, nel ba - cio fre - me a -
p *pp* *ppp* *dim.*

16

mrd
 dol - cezze estre - me..... fremon dolcezze estre - me, nel ba - cio fre - me a -
 r
 dol - cezze estre - me..... fremon dolcezze estre - me, nel ba - cio fre - me a -
p *pp* *ppp* *dim.*

Przykład nutowy 37: *Cyganeria*, akt I, *O soave fanciulla*, część A, takty 1-17⁹⁸

Analiza muzyczna części B (vide: Przykład nutowy 38):

Część B stanowi dialog między Rodolfo i Mimi. Mimi za pomocą skoku oktawowego, z zakłopotaniem odrzuca pocałunek Rodolfo, a ten łagodnie śpiewa: „Sei mia” (Jesteś moja). Zbita z tropu Mimi odpowiada: „V’aspettan gli amici” (Twoi przyjaciele na ciebie czekają). W warstwie harmoniczej, liczne przesunięcia modulacyjne i dźwięki alterowane odzwierciedlają subtelne zmiany nastroju bohaterów. Ich dialog, utrzymany w charakterze recytatywu, pełni funkcję łącznika w narracji. W takcie 24 następuje modulacja z tonacji A-dur do C-dur, która wprowadza rozjaśnienie barwy. W tym miejscu pojawia się krótka fraza Rodolfo ze skokiem oktawowym. Mimi planuje iść razem z Rodolfo do kawiarenki by poznać jego przyjaciół, lecz ten uważa że jej słowa to tylko wymówka, by się go pozbyć. Skok interwałowy podkreśla jego zaniepokojenie i niepewność. Następnie Rodolfo mówi: „Sarebbe cosi dolce restar qui” (Ach, naprawdę chciałbym zostać w tym pokoju, na zewnątrz jest tak zimno). W tym miejscu zastosowane jest przejście z dominanty, z akordu pobocznego na jego tonikę. Gdy Mimi przebiegle (*con graziosa furbaria*) proponuje, że razem z Rodolfo pójdzie do kawiarenki, ten zaskoczony mówi, „najlepiej zostać tu, na dworze tak zimno”. Mimi na to odpowiada: „będę bliżej ciebie”, a na pytanie Rodolfo „kiedy wrócimy?”, rozbudza jego apetyt, odpowiadając „kto wie?”.

Analiza wykonawcza części B:

⁹⁸ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 78-79

Ta część dialogu ma charakter recytatywu. Znaleźć można w niej liczne określenia wykonawcze, na realizację których należy zwrócić szczególną uwagę, np. *titubante* (z wahaniem), *con graziosa furberia* (przebiegle i z gracją), *maliziosa* (filuternie). Należy również oddać zmiany nastroju bohaterów, w przypadku Rodolfo jest to przejście od konsternacji i zdumienia do wyczekiwania, a w przypadku Mimi od zawstydzenia i wahania do zadziorności. Ponadto, szczególnej uwagi wymaga wykonanie skoków interwałowych w partii Mimi w takcie 18 i partii Rodolfo w takcie 24.

The image displays a musical score for a duet. The top system shows Mimi's vocal line starting with the lyrics "Và... spet... tan già... mi... di..." and Rodolfo's vocal line with the lyrics "mi... al... Già mi man... di". The piano accompaniment is marked with *ppp*. The second system shows Rodolfo's vocal line with the lyrics "Vorrei dir... ma non o... so..." and Mimi's vocal line with the lyrics "Se venis... si con... vi... a? Dì...". The piano accompaniment in the second system is marked with *fppp* and includes a *crescendo* marking. The score is annotated with performance instructions such as *(refrenandosi)*, *(titubante)*, and *(con graziosa furberia)*.

24 CALMO 25
 MIMI voi? (sorpreso) (insinuante)
 R Che? Mi-mi! Sa-reb-be co-si
 (43) CALMO *pp* *appon.* *poco affrett.* *e tempo*
 MIMI (con grande abbassano) 28 *rit. molto* 29
 R Vistarò vi-ci-nal...
 dol-ce re-star qui C'è freddo fuo-ri... Eal-ri.
rit. molto
rit. e dim. molto *ffff*
 MIMI 31 32
 R Cu-rio-so!..
 (sista amorosamente Mimi a mettersi lo a
 -tor-no?..
pp

Przykład nutowy 38: *Cyganeria*, akt I, *O soave fanciulla*, część B, takty 18-30⁹⁹

⁹⁹ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 80-81

Analiza muzyczna i wykonawcza części A' (vide: Przykład nutowy 39):

Rodolfo łagodnie i cicho śpiewa „weź mnie pod rękę”, Mimi bierze go pod rękę i wychodzą z pokoju. Para osiąga jedność radosnej emocji zakochania, łącząc głosy w wysokim rejestrze, trzykrotnie wyśpiewując, niczym zaklęcie słowo „Amor (miłość)”. Wysokie C, wyśpiewane na długim dźwięku na zakończenie, stanowi punkt kulminacyjny tej sceny. Przy akompaniamencie harfy, para opuszcza scenę, pozostawiając widownię w atmosferze pełnej wyczekiwania. Wyzwaniem technicznym w tej części są skoki interwałowe oraz długie dźwięki w wysokim rejestrze, które w dodatku należy wykonać cicho. Wymaga to doskonałego podparcia oddechowego, otwarcia gardła i stabilnej pozycji krtani.

The image displays a musical score for a duet. The top system features the vocal line for Rodolfo, with a tempo marking of quarter note = 58. The lyrics are "(con molta grazia a Mimi) Obbedi - sco, si -". The bottom system shows the vocal line for Mimi and the piano accompaniment. The piano part is marked "pp dolcissimo" and includes the lyrics "Dammi il braccio mia pic - ci na....". The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one flat.

Przykład nutowy 39: *Cyganeria*, akt I, *O soave fanciulla*, część A', takty 31-44¹⁰⁰

4.1.4 Duet *Mimi?! Speravo di trovarvi qui*

1. Kontekst dramaturgiczny

¹⁰⁰ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 81-82

Duet ma miejsce w trzecim akcie, wczesną wiosną, w lutowy poranek. Akcja rozgrywa się w tawernie na przedmieściach Paryża. Żeby związać koniec z końcem, Marcello maluje dla karczmarza, a Musetta udziela gościom lekcji śpiewu. Do tawerny przyjeżdża schorowana Mimi, by wyzalić się Marcellowi na temat kryzysu w jej związku z Rodolfo.

2. Budowa

Duet składa się ze 108 taktów i ze względu na rozwój fabuły, podzielić go można na pięć części. Schemat metrum przedstawia się następująco: 2/4, 3/4, 3/8, 3/4 i 4/4. Dominuje stosunkowo szybkie tempo (Allegro, Moderato, Vivo, Andante, Andante mosso), które odzwierciedla zdenerwowanie i zagubienie Mimi z powodu konfliktu z Rodolfo.

	Takty	Fabuła	Tempo	Metrum
Część I	1-28 F-dur	Mimi odnajduje Marcella	Allegro Moderato Vivo	2/4 3/4 3/8
Część II	29-59 B-dur	Przedstawia Marcellowi sytuację	Andante ♩=48	3/4
Część III	60-74	Prosi o radę	I Tempo	3/4
Część IV	75-90	Marcello mówi, że Rodolfo śpi	Andante mosso	3/4 2/4
Część V	91-108	Rodolfo budzi się, Mimi się ukrywa	Allegretto (a piacere)	2/4

3. Analiza muzyczna i wykonawcza

Analiza muzyczna Części I (takty 1-28):

W preludium, obejmującym takty 1-8 (vide: Przykład nutowy 40), przy akompaniamencie dzwonów wybrzmiewa motyw przewodni, znany z pierwszego taktu pierwszego aktu (vide: Przykład nutowy 41). Motyw ten reprezentuje paryską bohemę, odznacza się zwięzłością i dynamizmem. Po pauzie szesnastkowej następuje opadający pochód chromatyczny, prowadzący do mocnej części następnego taktu. Zastosowana przez kompozytora figura rytmiczna przywodzi na myśl beethovenowski „motyw losu”, podniosły i energiczny. Zaraz potem w innym głosie następuje pochód w przeciwnym kierunku. Zdaje

się, jakby te dwie melodie wzajemnie się ścigały. Ambitus jest duży, a całość symbolizuje bez troskie, nieskrępowane i pełne wigoru życie cyganerii.

(È giorno fatto; giorno d'inverno, triste e caliginoso; dal *Colerò* esce un alcune coppie che rincasano)

Campanelle

Przykład nutowy 40: *Cyganeria*, akt III, *Mimi?! Speravo di trovarvi qui*, preludium, takty 1-8¹⁰¹

Przykład nutowy 41: Akt I, takt 1

Marcello wychodzi z tawerny (vide: Przykład nutowy 42) i ku swojemu zaskoczeniu widzi Mimi. Tonacja F-dur, tempo *Allegro*. Seria akcentów „>” podkreśla akordy w partii akompaniamentu. Mimi: „Miałam nadzieję, że cię tu znajdę (*Speravo di trovarvi qui*)”. Powtarzający się dźwięk śpiewany w rytmie szesnastek podkreśla zdenerwowanie Mimi. Frazę tą należy wykonać w sposób zbliżony do mowy. Następnie tempo przechodzi do *Moderato*,

¹⁰¹ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 178

tonacja pozostaje bez zmian, ale kolorystyka struktury muzycznej staje się bardziej posępna. Marcello: „Tak, mieszkamy tu już od miesiąca, będąc na utrzymaniu karczmarza. Musetta uczy śpiewu, ja maluję.” W takcie 18, gdy Marcello wspomina Musettę, pojawia się skoczny, radosny „motyw Musetty” (vide: Przykład nutowy 43).

The image shows a musical score for a scene from an opera. It consists of three staves. The top staff is for MIMI, with the tempo marking 'ALLEGRO'. The middle staff is for MARCELLO, with the tempo marking '(8) ALLEGRO' and a dynamic marking 'ff'. The piano accompaniment is shown in the bottom staff. The lyrics for MIMI are 'Speravo di tro -' and for MARCELLO are 'Mi - mi?!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

MODERATO

MIMI
- var - vi qui.

MAR
È ver, slam qui da un me - se di quel -

MODERATO

MAR
- l'oste alle spese. Mu - setta inse - gna il can - - to ai passeg -

meno rall. — a tempo

p *col canto* *p a tempo*

MAR
- gie - ri lo pingo quel guer - rie - ri sulla fac -

risoluto *ff*

VIVO

MAR
- cia - ta.

VIVO *pp*

Przykład nutowy 42: *Cyganeria*, akt III, *Mimi?! Speravo di trovarvi qui*, część I ¹⁰²

Przykład nutowy 43: motyw Musetty

Analiza muzyczna i wykonawcza Części II (takty 29-59, vide: Przykład nutowy 44):

Tempo *Andante* ($\text{♩}=48$), tonacja B-dur. Marcello zaprasza Mimi do środka, lecz ta łamiącym się głosem (*scoppia in pianto*) odpowiada, „Nie mogę wejść, nie, nie!”. Wstępujący pochód trzydziestodwojek w takcie 33 prowadzi do wybuchu długo tłumionych emocji – Mimi z rozpaczą (*disperata*), w dynamice *forte*, przedstawia Marcello swoją sytuację z Rodolfo: „Dobry Marcello, pomóż mi! Rodolfo mnie kocha, ale opuścił mnie z zazdrości...Każdy krok, każde zdanie, każdy bukiet kwiatów wzbudza jego podejrzenia, zżera go zazdrość i wściekłość. Gdy w nocy udaję, że śpię, mam wrażenie jakby próbował śledzić moje sny. Wciąż na mnie krzyczy, żebym znalazła sobie innego, żebym zostawiła go w spokoju!” Podczas pochodu wstępującego w takcie 33 należy przygotować się emocjonalnie, a także pod względem ustawienia aparatu głosowego i oddechu. Triole w takcie 34 na słowach „O buon Marcello aiuto” podkreślają jednocześnie zdenerwowanie i powagę Mimi. Melodia wstępująca i triole

¹⁰² Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 178-180

w taktach 38-41 prowadzą do pierwszego punktu kulminacyjnego. Należy uważać by przy narastających emocjach nie pchać dźwięku. Wykonując najwyższą nutę, b², utrzymaną w dynamice ff, należy pamiętać o odpowiednim podparciu oddechowym, zapewniającym płynność i stabilność dźwięku. Następnie przy melodii zstępującej trzeba zwrócić uwagę na wyrównanie strumienia oddechu i wysoką impostację. W taktach 40-43 („il mio Rodolfo... si strugge per gelosia”), choć najwyższy dźwięk przypada na „Rodolfo”, to należy podkreślić słowo „strugge”. Wykonując tę długą frazę należy odpowiednio rozplanować oddech, nie można już na początku zużyć zbyt dużo powietrza. Seria trioli oraz tenuto w taktach 46, 50, 53 i 55 podkreślają nerwowość, zatroskanie i wybuch emocji Mimi. Frazy „un passo, un detto, un vezzo, un fior” w taktach 45-48 I “talor la note fingo di dormire...” w taktach 49-52 odznaczają się podobną melodią i akompaniamentem, różnią się jednak zabarwieniem warstwy harmoniczej. W drugiej frazie, „Gdy w nocy udaję, że śpię, mam wrażenie jakby próbował śledzić moje sny”, Mimi jest nieco urażona i zła. Należy podkreślić różnicę między tymi dwoma frazami, ukazać zmianę nastroju. W taktach 58-60, oparta o powtarzający się dźwięk w rytmie szesnastkowym kwestia Mimi („Wiem, że daje wyraz zazdrości, ale jak mam mu odpowiedzieć, Marcello?”) ma charakter recytatywu, powinna być wykonana nieco nieśmiałym, zakłopotanym głosem, zbliżonym do mowy.

MIMI

molto rall. *ANDANTE* ♩ = 48

C'è Rodolfo?

MAR

È freddo. En - - trate. Sì.

(9) *ANDANTE* ♩ = 48

es. scato. *pp*

MIMI

(scoppia in pianto)

Non posso en - trar, no, no!

MAR

Per - chè?

(disperata)

MIMI

O buon Mar - cel - lo, a - lu - toi a -

MIMI

- lu - toi Ro - dol - fo, Rodol - fo

MAR.

Cos'è avve - nu - to?

con anima

MIMI

m'a - ma, Ro - dol - fo m'amae mi fug - ge, li mio Ro -

poco affrett. e cres.

rall.

MIMI

- dol - - fo..... si strug - - ge per ge - lo -

rit...... *a tempo*

ff

MIMI

- si - a..... Un passo, un det.to,.. un

(10) *dolce*

P dim. molto *pp* *p*

MIMI

vezzo, un fior... lo mettono in so - spet - to..... On - de cor -

MIMI

- rucchi ed i - re. Ta - lor la not - te fingo di dor -

espressivo
p

MIMI

- mi - re e la me lo sento fi - so..... spiarmi i sogni in

ritenuto
ritenuto

MIMI

vi - so. Mi gri - da ad o - gni i -

Sostenendo molto
Sostenendo molto
ppp

Przykład nutowy 44: *Cyganeria*, akt III, *Mimi?! Speravo di trovarvi qui*, część II, takty 25-59¹⁰³

Analiza muzyczna i wykonawcza Części III (takty 60-74, vide: Przykład nutowy 45):

Powrót do tempa wyjściowego (1^oTempo). Marcello: „Dwoje ludzi jak wy nie powinno być razem”. Mimi odpowiada: „Masz rację, musimy się rozstać. Pomóż mi, próbowaliśmy tyle razy, ale na próżno.” Wykonując tą frazę należy dać wyraz nagłemu charakterowi prośby

¹⁰³ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 180-184

Mimi. Marcello: „Ja z Musettą żyjemy beztrosko i szczęśliwie, bo kochamy beztrosko, śpiewamy i śmiejemy się, to przepis na trwałe uczucie”. W taktach 70-72 Mimi śpiewa z naciskiem (*con forza*), powtarzając w wyższym rejestrze tekst z taktów 63-67: „Dite ben, dite bene... Lasciarci conven! (Masz rację, musimy się rozstać)”. W akompaniamencie pojawia się tremolo w dynamice *ff*. Emocje Mimi osiągają punkt kulminacyjny w takcie 71, na dźwięku b², przy wykonaniu którego należy zwrócić uwagę na silne podparcie przeponowe. W 73 takcie, wyśpiewane *piano* słowa „Fate voi per il meglio (Wam lepiej się układa)”, dają wyraz bezsilności i rezygnacji Mimi.

The image displays a musical score for the characters Mimi and Marcello. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line for Mimi (treble clef) and Marcello (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The first system shows Mimi's vocal line starting with the word 'cello?' and Marcello's line starting with 'Quando s'è come voi non si vive in com-pa-'. The second system shows Mimi's line 'Di-te ben, di-te be-ne. La-sciarci con-' and Marcello's line '-gni-a'. The third system shows Mimi's line '-vie-ne. A-lu-ta-te-ci, a-lu-ta-te-ci'. The piano accompaniment includes dynamic markings like 'pp dolce' and 'ff'. The score is in 3/4 time and features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

MIMI
 voi; noi s'è pro.va - to più vol - te. ma in -

MAR.
 Son lie - ve a Mu -

MIMI
 - va - do, Di - - te

MAR.
 - set - ta el.l'è lie - ve a me... per.chè ci amiamo in al - le -

poco affrett. e cres.

rall.

con forza

rall.

The image shows a musical score for Verdi's opera 'Cygania' (Act III). It features two vocal parts: Mimi (soprano) and Marcello (baritone), along with a piano accompaniment. The lyrics are in Italian. The score includes dynamic markings such as 'a tempo', 'p' (piano), and 'pp rull.' (pianissimo rullando). The piano part has a 'rit.' (ritardando) marking. The lyrics for Mimi are: 'ben, di - te ben... la - scjar - ci con - vien!... Fa - te voi per il me - glio.' The lyrics for Marcello are: '- gri - a... Can - ti e risa, ecco il fior d' inva - ria - bi - le a - mor! Sta ben, sta'.

Przykład nutowy 45: *Cyganeria*, akt III, *Mimi?! Speravo di trovarvi qui*, część III, takty 60-74¹⁰⁴

Analiza muzyczna i wykonawcza Części IV (takty 74-90, vide: Przykład nutowy 46):

Partia akompaniamentu w taktach 75-82 zbudowana jest według schematu 4+4, gdzie pierwsze cztery takty zostają powtórzone pod względem materiału muzycznego, ale różnią się wysokością dźwięku i charakterem postaci. Marcello pociesza Mimi, mówiąc; „Nic nie szkodzi, obudzę go teraz”. Mimi odpowiada pytaniem: „Zasnął?”. Marcello pokazuje przez okno śpiącego Rodolfo, mówiąc: „Dotarł tu godzinę przed świtem i zasnął na ławie, zobacz...”. Mimi zaczyna zanosić się kaszlem, śpiewa słabym głosem, w tempie *Andante mosso*: „Od wczorajszego wieczoru jestem cała zboląła. Odszedł ode mnie wczoraj w nocy, mówiąc: to już koniec. Przed świtem wyruszyłam w drogę do ciebie.” Głos powinien w tym momencie brzmieć płacząco, z nutą rozpacz. W taktach 88-90 rytm jest bardziej swobodny,

¹⁰⁴ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 185-187

charakterem zbliżony do mowy. Nastrój Mimi przechodzi od zaniepokojenia do bezsilności i rezygnacji.

MIMI
Dor - me?

MAR.
(12) *ben!*
dolce O - ra - lo sve - glio.

The image shows a musical score for two vocal parts and piano accompaniment. The top staff is for Mimi, with the lyrics "Dor - me?". The middle staff is for Marcellino, with the lyrics "(12) ben! O - ra - lo sve - glio." and a performance instruction "dolce". The bottom two staves are for the piano accompaniment, showing chords and melodic lines in both hands.

MAR

p

È piombato qui un'ora avanti l'al - ba, s'assopì sopra una

(fa cenno a Mimì di guardare per la fi-
nestra dentro il Caberì)

MAR

pan - ca. Guar - da - te...

espressivo *pp* *ritenuto*

MIMÌ (tossisce con insistenza)

(compassionandola) Da

MAR

Che tos - sei

rall

AND: MOSSO (Lo stesso movimento) *poco affrett.* *rall.*
 MIMI le-ri ho l'os-sa rot - te Fug - gi da me stanot-te di - cendomi: È fi -
 AND: MOSSO (Lo stesso movimento) *pp* *poco affrett.* *rall.*
 MIMI - ni - ta. A giorno sono u - scita e me ne venni a questa volta.
f a tempo *col canto* *p*

Przykład nutowy 46: *Cyganeria*, akt III, *Mimi?! Speravo di trovarvi qui*, część IV, takty 74-90¹⁰⁵

Analiza muzyczna i wykonawcza Części V i kody (takty 91-108, vide: Przykład nutowy 47):

Tempo *Allegro*, przy dźwiękach akompaniamentu, Marcello obserwuje znajdującego się w pokoju Rodolfo: „Obudził się, szuka mnie, idzie tu...”. Mimi w pośpiechu mówi cicho: „Nie może mnie zobaczyć!”. Marcello: „Wracaj do domu, na miłość boską, nie rób tutaj sceny”. Mimi chowa się w kącie.

¹⁰⁵ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 187-189

(osservando Rodolfo nell'interno del Cabaret)
a piacere

MAR.

(14) *Allargretto* *p* Si desta...
col canto.....

MAR.

s'al - za... mi cer - ca... *p* vic - ne...
dolce
p a tempo

MIMI *rapidamente* *a tempo*
Ch'el non mi ve - da!

MAR.

Or rin - ca - sa - te MI -
col canto..... a tempo
sp

MAR.

- mi, per ca - ri - tà! *POCO MENO*
Non fa - te sce - ne qua! *POCO MENO*
p legato

Przykład nutowy 47: *Cyganeria*, akt III, *Mimi?! Speravo di trovarvi qui*, część V, takty 91-108¹⁰⁶

4.1.5 Aria *D'onde lieta uscì*

1. Kontekst dramaturgiczny

¹⁰⁶ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 189-190

Aria ta pojawia się w trzecim akcie. Usłyszawszy rozmowę między Rodolfo i Marcello, Mimi uświadamia sobie, że Rodolfo rozstał się z nią, ponieważ nie ma pieniędzy na jej leczenie. By nie być dla Rodolfo ciężarem, Mimi postanawia odejść i znosić cierpienie w samotności. Nie jest to już ta sama niewinna, naiwna Mimi. Z każdym dniem dojrzała, pomimo rozdzierającego serce bólu, potrafi zachować pozory spokoju.

2. Budowa

D'onde lieta uscì składa się z 39 taktów. Charakteryzuje się schematem tonalnym: Des-dur – A-dur – Des-dur, a także licznymi zmianami metrum (2/4, 3/4, 2/4, 4/4, 3/4, 5/4, 4/4), podkreślającymi ból i rozchwianie emocjonalne Mimi. Ambitus obejmuje dźwięki od d^1 - b^2 . Całość podzielona jest na trzy części, co przedstawia poniższa tabela:

	Część I	Część II	Część III
Takty	1-16	17-28	29-39
Tonacja	Des	Des	A - Des
Budowa	Wstęp +A	B	C
Temat	Pożegnanie	Rozdysponowanie rzeczy	Powtórne pożegnanie

3. Analiza muzyczna i wykonawcza

Analiza muzyczna części I (takty 1-16, vide: Przykład nutowy 48):

Pożegnanie w części I: wstęp opatrzony jest oznaczeniami *dolce* i *pianissimo* (Przykład nutowy), skrzypce grają w wysokim rejestrze temat Mimi, który wprowadza melodię partii wokalne. W porównaniu z pierwszym pojawieniem się tego tematu w *Sì. Mi chiamano Mimì*, zauważyć można modulację z tonacji D-dur do Des-dur. Niski dźwięk trzymany w partii wiolonczeli, w połączeniu z vibrato, odzwierciedla cierpienie i rozpacz Mimi. W taktach 7-10, pierwsze skrzypce dwukrotnie grają temat choroby Mimi, podkreślając powagę jej stanu.

W takcie 12, fraza z *Sì. Mi chiamano Mimì* w partii fletu wskazuje, że Mimi powraca do samotnego życia.

Część I składa się z czterech fraz, odznaczających się częstymi zmianami rytmicznymi, które odzwierciedlają niestabilność nastroju Mimi. W kończących tą część taktach 14-15, na słowach „Żegnaj, nie chowaj urazy (Addio, senza rancor)”, następuje zwolnienie. Ostatni dźwięk przypada na dominantę, co podkreśla niechęć Mimi do rozstania z ukochanym.

Analiza wykonawcza części I:

Takty 3-8 opierają się przede wszystkim na powtarzających się dźwiękach. Należy zwrócić uwagę na delikatne zaśpiewanie pierwszego dźwięku, podkreślając spokój i opanowanie pomimo wewnętrznego bólu. W takcie 7 następuje zmiana tempa z *Lento molto* na *Andantino*, a także pojawia się określenie wykonawcze *agitando un poco* (z lekkim poruszeniem). Gdy w takcie 9 Mimi śpiewa „Ritorna un'altra volta a in tesser finti fior (Powróci znów do haftowania iluzorycznych kwiatów)”, w jej sercu zaczynają wzbierać emocje. Wykonując wysokie a², należy kontrolować głos i wykonać dźwięk cicho, delikatnie. Choć „Addio” w takcie 14 śpiewane jest w niskim rejestrze, to należy utrzymać wysoką pozycję głosu.

MIMI

LENTO MOLTO ♩ = 66

Donde lie - ta u - sci al tuo grido d'a.

R

Va...i?

LENTO MOLTO ♩ = 66 *dolce*

(26) *pp*

MIMI

poco rit...... *ANDANTINO*

- mo - re, tor - na so - la Mi - - mi al so - li - ta - rio

ANDANTINO espressivo

poco rit...... *mf* *agitando un poco* *p*

MIMI

ni - do, Ri - tor - na un'altra voi - - ta a in.

p *cres.*

Przykład nutowy 48: *Cyganeria*, akt III, *D'onde lieta uscì*, część I, takty 1-16¹⁰⁷

Analiza muzyczna części II (takty 17-28, vide: Przykład nutowy 49):

Tonacja Des-dur, charakter narracyjny. Czterokrotna zmiana metrum podkreśla narastające emocje. W takcie 17, za pomocą dwóch pochodów zstępujących, Mimi wyśpiewuje słowa: „Posłuchaj, w domu zostało kilka rzeczy”. Z rzeczami tymi związane są piękne, wspólne wspomnienia Mimi i Rodolfo. W takcie 19 pojawia się motyw Café Momus. Skoczna melodia w wysokim rejestrze w wykonaniu fletu odzwierciedla próbę ukrycia przez Mimi emocji pod fasadą spokoju i beztronski. W takcie 23 usłyszeć można ponownie melodię z części B *Sì. Mi chiamano Mimi*, ukazującą wspomnienia Mimi. Melodia w taktach 24-27 nawiązuje do taktów 16-19. Mimi instruuje Rodolfo: „involgi tutto quato in un grembiale e manderò il portiere (zawiń je w fartuch, a ja wyślę portiera)”.

¹⁰⁷ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 205-206

Analiza wykonawcza części II:

W części tej Mimi opisuje różne przedmioty, fragment ma więc charakter silnie narracyjny. Wykonując go należy kontrolować wolumen, unikając mocnego głosu i silnych emocji. W takcie 22 należy zaśpiewać staccato, ale nie powinno być ono zbyt skoczne, a raczej lekkie, nawiązujące do pięknych wspomnień z przeszłości. Wykonując portamento na skoku interwałowym w takcie 25, należy zwrócić uwagę na podparcie oddechowe i wyrównanie jednorodność pozycji głosu. W takcie 26 należy szybko dobrać oddech przed słowem „mandero”.

The image shows two systems of musical notation for the character Mimi. The first system covers measures 22 to 26. The vocal line (MIMI) starts with a *Lento* tempo, followed by a *rall.* (ritardando) leading into *AND:MO MOSSO* (quarter note = 84), then a *ritardato* and finally *a tempo*. The lyrics are: "Addi_o, sen_ra ran - cor..... Ascolta,a_scol.ta. Le poche". The piano accompaniment includes the instruction *col canto..... pp* and *(27) p rit. col canto pp*. The second system covers measures 27 to 30. The vocal line continues with the lyrics: "robe a_du_na che lascial spar - se. Nel mio cas -". The piano accompaniment includes the instruction *pp leggerissimo*.

MIMI

set - to stan, chia - si quel cerchiet - to d'or, e il libro di pre - ghie - re. In - vol - gi tut - to

quon - to in un grem - biale e manderò il por - tie - re...

Przykład nutowy 49: *Cyganeria*, akt III, *D'onde lieta uscì*, część II, takty 17-28¹⁰⁸

Analiza muzyczna części III (takty 29-39, vide: Przykład nutowy 50):

Następuje modulacja do tonacji A-dur, zabarwienie ulega rozświetleniu. Gdy Mimi śpiewa „Sotto il guanciaie c'è la cuffietta rosa (Pod poduszką jest różowy czepek)”, w takcie 30 pojawia się motyw czepek. W taktach 32-33, „se vuoi (jeśli chcesz)” pojawia się dwukrotnie, w progresji o interwał tercji. W takcie 34 następuje powrót do tonacji Des-dur. Pochód wstępujący, w połączeniu ze skokami interwałowymi, prowadzi do punktu kulminacyjnego arii na słowach „se vuoi serbarla a ricordo s'amor! (jeśli chcesz, zatrzymaj go jako pamiątkę naszej miłości!)”. Na koniec, Mimi zwalniając, powtarza „Žegnaj, nie chowaj urazy”. Fraza kończy się na tonice, co podkreśla ostateczność rozstania.

¹⁰⁸ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 207

Analiza wykonawcza części III:

W takcie 29, pod słowem „bada” znajduje się oznaczenie dynamiczne *pppp*. Należy dążyć do uzyskania delikatnej i ciepłej barwy głosu, a także pamiętać o silnym podparciu oddechowym, koniecznym do płynnego wykonania pochodu wstępującego i wysokich dźwięków w punkcie kulminacyjnym. Należy zwrócić uwagę, żeby przy wykonywaniu glissanda z dźwięku *b* do sylaby „do” nie zmieniać pozycji głosu, gdyż miałyby to wpływ na wykonanie późniejszego dźwięku *a*. Śpiewając tą część należy ukazać zmianę, jaka zaszła w Mimi od pierwszego „addio senza rancor”, pełnego niechęci do rozstania, do drugiego „addio”, wyrażającego podjęte postanowienie i pogodzenie się z rzeczywistością. Ponadto, należy zwrócić uwagę na każdą zmianę tempa i dynamiki (*rallentando*, *crescendo*, *a tempo*, *diminuendo*), tak aby podkreślić różnorodność frazy melodycznej.

The image shows a musical score for a vocal line. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are "Ba-da... sotto il guancia... c'è la cuffietta". Above the staff, there are markings: "39" in red above the first measure, "30" in red above the second measure, and "molto rit..... a tempo" above the third measure. The bottom staff is in bass clef and contains piano accompaniment. It starts with a dynamic marking of *pppp* and has the same "molto rit..... a tempo" marking above it. The score is written on two systems of staves.

Przykład nutowy 50: *Cyganeria*, akt III, *D'onde lieta uscì*, część III, takty 29-39¹⁰⁹

Wykonując arię *D'onde lieta uscì*, należy użyć barwy głosu odmiennie niż w *Sì. Mi chiamano Mimì*. Gdy Mimi śpiewa tę arię, jest już dojrzałą kobietą, która w obliczu zawodu miłosnego i okrutnej rzeczywistości, poddaje się w bezsilności. Nie jest już tą niewinną, prostą dziewczyną z głową pełną marzeń. Dlatego barwa, z zachowaniem wysokiej pozycji głosu i odpowiedniego podparcia oddechowego, powinna być nieco dojrzałsza, odpowiadająca stanowi psychologicznemu bohaterki.

¹⁰⁹ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 207-208

4.1.6 Duet *Sono andati?*

1. Kontekst dramaturgiczny

W czwartym akcie akcja powraca w miejsce, gdzie się rozpoczęła. Pełną humoru zabawę rozdokazywanych przyjaciół przerywa przybycie ciężko chorej Mimi w towarzystwie Musetty. Atmosfera już nie jest pełna radości, lecz bolesnych wspomnień o minionym szczęściu. Wyczerpana Mimi kładzie się na łóżku, a wszyscy poza Rodolfo wychodzą. W duecie *Sono andati?* (Czy już poszli?), głos Mimi pełen jest siły, jakby jej stan uległ poprawie. W tej chwili, połączeni ciepłym uczuciem Mimi i Rodolfo, przy akompaniamencie melodii kreującej wcześniej wizerunek Mimi, wspominają swoje pierwsze spotkanie: wspólnie spędzone chwile, wygasłą świecę, zgubione przez Mimi i odnalezione przez Rodolfo klucze, pierwsze miłosne wyznanie... Z jednej strony bohaterowie przywołują piękne wspomnienia, z drugiej duet ten zapowiada zbliżającą się śmierć Mimi.

2. Budowa

Duet obejmuje 109 taktów, utrzymanych w metrum 4/4, następnie 2/4 i 4/4. Całość podzielić można na pięć części. Akt czwarty nawiązuje w dużej mierze muzycznie do aktu pierwszego, choć pojawia się również materiał z aktu drugiego. W omawianym duecie, poza częścią A, wszystkie inne części wykorzystują materiał muzyczny z wcześniejszych scen, przywołując je w formie wspomnienia. Warto również zauważyć, że części te utrzymane są w tonacjach durowych, są bowiem próbą powrotu do szczęśliwej przeszłości. Jednocześnie duet podkreśla bezradność bohaterów wobec okrutnej rzeczywistości, przez co porusza jeszcze głębiej.

Budowę duetu przedstawia poniższa tabela:

	Temat	Takty	Tonacja	Tempo
A	Sono andati	1-28	c-moll	Andante calmo
B	Motyw Mimi	29-40	G-dur - E-dur	Più sostenuto

C	D'onde lieta uscì	41-56	Des-dur - As-dur	Allegretto mosso
D	Poszukiwanie kluczy	57-99	B-dur - As-dur	Allegretto un po sostenuto
E	Che gelida manina	100-109	Des-dur	Andantino affettuoso

3. Analiza muzyczna i wykonawcza

Analiza muzyczna części A (vide: Przykład nutowy 51):

We wstępie, obejmującym takty 1-3, kompozytor zastosował melodię z „duetu miłosnego”, w wykonaniu smyczków w wysokim rejestrze i harfy, która momentalnie kreuje romantyczny nastrój. W takcie czwartym Mimi zaczyna opowiadać o swojej miłości do Rodolfo. Ten nowy materiał muzyczny przypomina krótki marsz żałobny, utrzymany w metrum 4/4, w tempie *andante calmo* i tonacji c-moll. Jest to jedyny fragment tego duetu skomponowany w tonacji molowej. „Czy poszli już? Udawałam, że śpię, bo chciałam zostać z tobą sam na sam.” Linia melodyczna za pomocą podobnych figur melodycznych schodzi stopniowo z c² do c środkowego. Zastosowanie tenuto w partii wiolonczeli oraz akordów harmonicznym o żałobnym charakterze sprawia, że barwa staje się mroczniejsza, a atmosfera pełna jest smutku. Gdy bliska śmierci Mimi dociera do słów „jesteś moją miłością, całym moim życiem”, muzyka staje się coraz jaśniejsza, osiągając punkt kulminacyjny. Wraz z fizycznym osłabieniem, głos Mimi zaczyna słabnąć, zbliżając się do szeptu.

Analiza wykonawcza części A:

Należy zwrócić uwagę na określenie wykonawcze *con grande espressione* (z wielką ekspresją), a także łuki frazowe w taktach 4-15, wymagające płynności oddechu. Gdy w taktach 15-16, obejmując ramionami szyję Rodolfo, Mimi śpiewa „sei il mio amore, e tutta la mia vita!”, siła emocji prowadzi do rozciągnięcia frazy (*con espansione*). Kluczowe jest tu pokazanie, że miłość Mimi jest „rozległa i głęboka niczym ocean”, jednocześnie należy uważać by nie pchać dźwięku, a także przy powtórzeniu tekstu, natychmiast przejść do dynamiki *piano*,

tworząc wyraźny kontrast. Rodolfo mówi „jesteś piękna niczym świt”, a w taktach 22-25 Mimi odpowiada „hai sbagliato il raffronto, volevi dir (twoje porównanie jest nietrafne, powinieneś powiedzieć)”. Wykonując szereg trioli, należy zachować odpowiedni dynamizm (*un poco animando*). Słowa „bella come un tramonto (piękna niczym zmierzch)” powinny odzwierciedlać bezradność Mimi wobec własnego losu, na koniec należy nieco zwolnić.

(21) (Mimi apre gli occhi, vede che sono tutti partiti ed al-
pp dolciss. PIÙ SOSTENUTO *cres.*
pp

...lunga la mano verso Rodolfo, che gliela bacía amorosamente)

MIMI *con grande espress.*
 So, no an -

rall.

(Rodolfo accenna di sì)

MIMI *AND^{te} CALMO*

da - ti? Fingevo di dor - mi - re..... perchè voi - li con te so la re.

AND^{te} CALMO

mf > pp

MIMI

sta - re..... Ho tan - te co - se che ti voglio di - re..... o u - na

(risandosi un poco sul letto: Rodolfo si alza e Fausto)

MIMI

so - la, magrande come il ma - re..... come il ma - re profonda ed in - fi -

crec.

MIMI

con espansione (mette le braccia al collo di Rodolfo) *poco rit. .. dolcissimo*

ni - ta..... Sei il mio a - mor..... e tut - ta la mia vi - ta, Sei il mio a -

P poco rit.

264

MIMI
- fron - to. Vo - le - vi dir:..... bel - la co - me un tra -

PPP un poco animando poco rall.

MIMI
- mon - to. «Mi chla - ma -

molto rall. mf Più Sostenuito Più Sostenuito

Przykład nutowy 51: *Cyganeria*, akt IV, *Sono andati*, część A, takty 1-28¹¹⁰

Analiza muzyczna i wykonawcza części B:

Część B obejmuje takty 29-40 (vide: Przykład nutowy 52), rozpoczyna się w tonacji G-dur, a następnie przechodzi do E-dur. Jest ona zmodyfikowaną reprzyzą motywów arii *Sì. Mi chiamano Mimì*. Opiera się na progresji tematu Mimi, nawiązuje też do arii w warstwie harmoniczej. Pod względem wartości rytmicznych, ósemki zastąpione zostały ćwierćnutami. Jednocześnie wprowadzenie w takcie 33 interwału oktawy zmniejszonej w dół (♭e2-♯e1) wprowadza element niestabilności, odzwierciedlający stan zdrowia Mimi. Powtarzając „mi chiamano Mimì”, należy zwrócić uwagę na dynamikę *pp*, która sprawia, że fragment ten brzmi niczym echo (*come eco*) oraz wyraźne zwolnienie, a także czystość intonacji przy wykonaniu oktawy zmniejszonej.

¹¹⁰ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 260-264

ALL.^{to} MOSSO
 ROD. (carezzevole ed intenerito)

Tor - nò al ni - do la ron - di - ne e cin - guet - ta.

ALL.^{to} MOSSO
pp *m.f.*

(si leva di dove l'aveva riposta, sul cuore, la cuffietta di Mimi e gliela porge)

mf *accelerando*

rall.

MIMI (galante) (tende a Rodolfo la testa; questi le mette la cuffietta)

La mia cuf - fiet - ta, la mia cuf - fiet - ta... *rall.* Ah!...

col canto

Przykład nutowy 53: *Cyganeria*, akt IV, *Sono andati*, część C, takty 41-56¹¹²

Analiza muzyczna i wykonawcza części D:

Część D (takty 58-99, vide: Przykład nutowy 54), utrzymana w tonacji B-dur, nawiązuje do duetu z aktu I: jest wspomnieniem pierwszego spotkania bohaterów, sceny poszukiwania kluczy. Fragment ten utrzymany jest w tempie *allegretto un po sostenuto*. Mimi prosi Rodolfo

¹¹² Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 264

by usiadł przy niej i opierając się o jego pierś, śpiewa „Kochany, teraz mogę ci powiedzieć, wiedziałam, że szybko znalazłeś klucze. Było wtedy ciemno, więc nie widziałeś jak się rumienię”. Śpiewając tę partię należy zwrócić uwagę na trzykrotne zwolnienie i powrót do tempa. W taktach 95-99, przy wykonywaniu powtarzającego się dźwięku, istotna jest realizacja akcentów logicznych oraz *rallentando*. Należy również zwrócić uwagę, by dialog między Mimi i Rodolfo brzmiał czule i ciepło.

266 *ALL.^{to} UN PO' SOST.^{to} ♩ = 108*
 (Mimi fa sedere presso a lei Rodolfo e rimane colla testa appoggiata al di lei petto)

MIMI
 Te lo ram - men - ti quan - do so - no en -
 (24) *ALL.^{to} UN PO' SOST.^{to} ♩ = 108*
pp dolcis.

MIMI
 ROD. - tra - ta la pri - ma vol - ta, là?.....
 Se lo ram - men - to!

MIMI
 Il lu - me s'e - ra spen - - - to..

ROD.
 E - ri tan - to tur - ba - - - tal *dolce*

MIMI

E a cer -

Poi smar - ri - - - sti la chia - - - ve...

poco rit:..... a tempo

MIMI

car - la ta - sto - ni ti sei mes - sol..

E cer - ca...

poco rit:..... a tempo

MIMI

rit:..... a tempo
graziosamente

Mio bel si - gno - ri - no pos - so ben

cer - ca...

(25)

pp rit:..... a tempo

MIMI
dir-lo a-des-so, lei la tro-vò... as-sai

MIMI
pre-sto... A-iu-ta-vo il de-sti-no...

MIMI
Era buio, e il mio ros-sor non si ve-de-va... «Che

Przykład nutowy 54: *Cyganeria*, akt IV, *Sono andati*, część C, takty 58-99¹¹³

Analiza muzyczna części E:

W części E, obejmującej takty 100-109 (vide: Przykład nutowy 55) słycać materiał muzyczny z *Che gelida manina* z aktu pierwszego. Część ta utrzymana jest w tonacji Des-dur, w tempie *Andantino affettuoso*. Mimi słabym głosem (*con un fil di voce*) powtarza słowa

¹¹³ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 266-267

Rodolfo: „Jakże zimna drobna dłoń, w ciemności chwyciłeś mnie za rękę...” Mimi nagle zaczyna dławić się kaszlem, wyczerpana, przerywa wspomnienie.

AND^{te} AFFETTUOSO
(con un fili di voce ripete le parole di Rodolfo)

Mimi
ge - li - da ma - ni - na... Se la la - sci ri - scal -
AND^{te} AFFETTUOSO

PPP

Mimi
- dar!..... E - ra bu - io, e la

PPP

Mimi
rall:..... (è presa da uno spasimo di soffoca -
man tu mi pren - de - vi...
rall:.....

si muove e lascia ricadere il capo, sfinita) (annunziata la morte)

Przykład nutowy 55: *Cyganeria*, akt IV, *Sono andati*, część E, takty 100-109¹¹⁴

4.2 Analiza nagrania fragmentów opery *Rikszarz*

4.2.1 Duet Huniu i Małej Fuzi

1. Kontekst dramaturgiczny

Jedyny duet dwóch głównych bohaterek to trzecia partia w scenie szóstej. Pijany ojciec Małej Fuzi, Er Qiangzi, sprzedaje riksze, która była źródłem utrzymania rodziny. Los Małej

¹¹⁴ Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986, str. 268

Fuzi jest bardzo ciężki. Ojciec pobił jej matkę na śmierć, a teraz zmusza ją do pracy prostytutki, by zarobione w ten sposób pieniądze pozwoliły na wyżywienie dwójki jej braci. Gdy Mała Fuzi kończy śpiewać arię oplakującą swój tragiczny los, pojawia się Huniu. Zagryzając przekąski, z zupełną obojętnością robi sarkastyczne uwagi. Namawia Małą Fuzi by spojrzała na całą sytuację trzeźwo i proponuje wynajęcie pokoju, w którym mogłaby przyjmować klientów.

2. Charakterystyka postaci

Huniu i Mała Fuzi są uosobieniem rzeczywistości i snu. Ich asynchroniczny duet ukazuje skrajnie różne postaci kobiece. Konflikt między bohaterkami jest wyraźnie zarysowany. Brak empatii ze strony Huniu oraz diametralnie różne traktowanie obu kobiet przez Xiangzi dodatkowo zaostrzają ten konflikt, tworząc ważny dramaturgicznie efekt.

3. Tekst

Huniu: Śpisz tylko z mężczyznami, zarabiasz pieniądze i jednocześnie masz z tego przyjemność, nic na tym nie tracisz!

Taki sposób zarabiania na życie to dar niebios, handel bez kosztów własnych, czysty zysk, czego chcesz więcej?

Zarabiasz sprzedając swoje ciało, to uczciwie zarobione pieniądze,

Mężczyźni bawią się tobą, ty bawisz się nimi, nie ma powodu, żeby się smucić.

Mała Fuzi: Ach, ni to człowiek, ni to duch, życie jest tak gorzkie i ciężkie.

Huniu: Lepsze marne życie niż śmierć, nie masz co rozpaczać.

Mała Fuzi: Jestem tylko piękną zabawką, zwykłą ładacznicą.

Nikogo nie obchodzi mój ból, nikt nie troszczy się o mój los.

Huniu: Śpisz tylko z mężczyznami, handel bez kosztów własnych, czysty zysk.

Zarabiasz sprzedając swoje ciało, to uczciwie zarobione pieniądze, nic na tym nie tracisz.

Mała Fuzi: Muszę utrzymać dwóch braci, takie życie to udręka.

Huniu: Taki los, nic się na to nie poradzi, nie ma co się smucić.

Zwolnię pokój, żebyś miała gdzie przyjmować klientów, za niewielką opłatą.

Ty bierzesz większość, mi oddajesz małą część, każdy na tym zyska.

Ja jestem w ciąży, pieniądze się przydadzą, decyduj się szybko,



Na tym świecie, my kobiety możemy liczyć tylko na siebie

(W tłumaczeniu pominięto powtarzający się tekst)

4. Budowa

Duet składa się z 80 taktów i posiada budowę AA'B. W materiale muzycznym kompozytor wykorzystał tematy Huniu i temat Małej Fuzi. Temat Huniu zawiera elementy zaczerpnięte z *Nezha Ling* (哪吒令), znanej melodii wykorzystywanej w wielu spektaklach w operze pekińskiej. Bardzo dobrze konweniuje ona z porywczym, apodyktycznym charakterem Huniu. Z kolei w partii Małej Fuzi słyhać inspirację pieśnią ludową z Hebei, zatytułowaną *Kapusta chińska* (小白菜), która służy kreacji wizerunku muzycznego Małej Fuzi.

Budowę duetu przedstawia poniższa tabela:

Budowa	A			A'		B
Część	I	Łącznik	II	III	IV	Łącznik
Takty	1-15	16-25	26-35	36-46	46-61	62-80
Metrum	4/4, 2/4	4/4, 3/4 4/4	3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4	4/4	4/4, 3/4 4/4	4/4
Postaci	Huniu	Mała Fuzi, Huniu (dialog)	Mała Fuzi	Huniu, Mała Fuzi (duet)	Huniu, Mała Fuzi (duet)	Mała Fuzi, Huniu (dialog)
Wiodący motyw	Skoki kwartowe i kwintowe Temat Huniu		Temat <i>Kapusty chińskiej</i>	Skoki kwartowe i kwintowe Temat <i>Kapusty chińskiej</i>	Skoki kwartowe i kwintowe Temat <i>Kapusty chińskiej</i>	
Tempo	Andante ♩=66		Lento ♩=56	Andante ♩=66	Andante ♩=66	Lento (Mała Fuzi) ♩=62 (Huniu)
Dynamika	mf-f	mf-mp (Mała Fuzi) f (Huniu)	p	mp-mf 	f-mf-mp 	mp (Mała Fuzi) mf (Huniu)
Faktura akompaniamentu	akordy melodyczno-harmoniczne	akordy harmoniczne	akordy harmoniczne	akordy melodyczno-harmoniczne	akordy melodyczno-harmoniczne	

5. Analiza muzyczna i wykonawcza

Analiza części A (takty 1-35, vide: Przykład nutowy 57):

Część A utrzymana jest w tempie *Andante* $\text{♩}=66$ i odznacza się częstymi zmianami metrum. Celem takiego zabiegu jest wykreowanie odmiennych wizerunków muzycznych bohaterek, dlatego metrum zmienia się niemal za każdym razem gdy jedna z postaci zabiera głos.

Część I (takty 1-15) jest partią Huniu i wykorzystuje jej motyw muzyczny. Partia akompaniamentu opiera się przede wszystkim na interwałach oktawy i tercji, wprowadza żartobliwą, zabarwioną cynizmem atmosferę. Partia wokalna rozpoczyna się na słabej części taktu, odznacza się zastosowaniem skoków kwartowych i kwintowych. Całość oparta jest w dużej mierze na chińskiej skali pentatonicznej i tchnie aurą ulicznego cwaniactwa. Odzwierciedla to chytryść i wyrachowanie Huniu. Część ta utrzymana jest w tempie *Andante*, przeważa dynamika *mf* i *f*. Tekst doskonale współgra z muzyką, w fakturze akompaniamentu dominują akordy melodyczno-harmoniczne, smyczki grają w niskim rejestrze, a pomiędzy frazami (takty 2 i 4) słychać fagot, podkreślający oziębłość i nieczułość Huniu. W taktach 5-12 smyczki przechodzą do wysokiego rejestru, odzwierciedlając apodyktyczną stronę charakteru bohaterki. W taktach 13-14 kompozytor zastosował chromatyczne przednutki, które sprawiają, że melodia partii wokalnej doskonale oddaje naturalną melodię i intonację języka chińskiego, a zwłaszcza jego pekińskiej odmiany, co dodatkowo podkreśla wizerunek Huniu jako wyrachowanej kobiety interesu.

Duet rozpoczyna się od taktu 16, metrum zmienia się z 2/4 na 4/4, a tempo na *Meno mosso*. Zmienia się również faktura akompaniamentu i barwa muzyki. Pojawiają się akordy o dłuższych wartościach rytmicznych, a melodia opiera się głównie na interwałach tercji i sekundy, odzwierciedlając pełen smutku i przygnębienia nastrój Małej Fuzi. Melodia Małej Fuzi rozpoczyna się w dynamice *mf*, od długiego na pięć miar westchnienia „Ach (啊)”, które przypomina wołanie do Boga i skargę na niesprawiedliwy los. Słowa „ni to człowiek, ni to duch (人不人, 鬼不鬼) nawiązują do frazy otwierającej arię Małej Fuzi: „Ach, czy to świat ludzi czy świat duchów? (啊, 这是人的世界, 还是鬼的世界?)” (vide: Przykład nutowy 56)

第六场 曲二 小福子

Adagio 哀怨 无助地

Soprano Solo 小福子

词 这是人的世界

Piano

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

na słowach „Jestem tylko piękną zabawką, zwykłą ładacznicą” dalej wybrzmiewa temat *Kapusty chińskiej*, oparty na interwałach tercji małej i sekundy. Następuje zespolenie materiału muzycznego i dramatycznego.

第六场 曲三 小福子与虎妞

Andante $\text{♩} = 66$

Soprano Solo 虎妞

你只是陪男人 睡一睡， 又挣钱又享堂 压得儿就没地号！

Piano

S. Solo 虎妞

这样的繁 生是 老天对你的恩惠， 无本的买卖只赚不赔 何乐而不 为？

Pno.

S. Solo 虎妞

你靠身子挣钱 这就挣得问心无愧。

Pno.

5. Solo 虎姐

男人玩儿你你玩儿男人 没 又理由你 您

1 2

3. Solo 小猫子

呵 人 不 人 /

Pro.

5. Solo 虎姐

好死不如跑 活 靠 你

27

3. Solo 小猫子

鬼 不 鬼 我 还 得 好 百 好 累

Pro.

5. Solo 虎姐

不要整冷心 灰

29 Lento ♩=56

3. Solo 小猫子

我 是 一 个 大 胆 我 是

Pro.

195

Example 57: Musical score for 'Huniu' (小福子) and piano accompaniment. The lyrics are: 一个媳妇 没人在意她的痛苦 没人关心她的沉浮.

Example 58: Musical score for 'Małej Fuzi' (虎妞) and piano accompaniment. The tempo is marked *Andante* ♩=66. The lyrics are: 你只是赌男 我是一个文物.

Przykład nutowy 57: *Rikszarz*, obraz VI, scena 3, duet Huniu i Małej Fuzi, część A, takty 1-35¹¹⁶

Analiza części A' (takty 37-61, vide: Przykład nutowy 58):

Część ta stanowi reprzykę części A, utrzymana jest w tempie *Andante* ♩=66 i odznacza się akompaniamentem zbliżonym do części A.

Część III (takty 36-46) jest duetem Huniu i Małej Fuzi. Kompozytor zestawiał część I (temat Huniu) z częścią II (temat Małej Fuzi) na zasadzie kanonu. Tempo *Andante* nawiązuje do wizerunku Huniu, a w partii akompaniamentu dominują charakterystyczne dla tej postaci akordy melodyczno-harmoniczne. Dynamika przechodzi stopniowo od *mp* do *mf*, podkreślając narastające emocje. Huniu robi pod adresem Małej Fuzi sarkastyczne uwagi: „Śpisz tylko z mężczyznami, zarabiasz pieniądze i jednocześnie masz z tego przyjemność, nic na tym nie tracisz. Handel bez kosztów własnych, czysty zysk”. Mała Fuzi pogrążona jest w żalu nad

¹¹⁶ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 193-195

własnym losem, trzykrotnie powtarza: „Jestem tylko piękną zabawką, zwykłą ladacnicą, nikogo nie obchodzi mój ból, nikt nie troszczy się o mój los”. Obie bohaterki mówią jakby same do siebie, w rytm tego samego akompaniamentu ukazując zupełnie różne emocje.

Część IV (takty 46-61) jest zmodyfikowanym powtórzeniem części III. Zastosowane zostały podobne techniki kompozytorskie, z tym, że rejestr ulega podwyższeniu, a dynamika osiąga w tej części *forte*, podkreślając punkt kulminacyjny konfliktu. Po kulminacji następuje stopniowe wyciszenie (*f-mf-mp*).

35 *Andante* $\text{♩} = 66$

1. Solo 虎姐

你只是那男人精一精 无本的买卖

2. Solo 小猫子

我是一个无赖 我是一个流氓

Pro.

40

1. Solo 虎姐

只懂不醒 你羞尖子挣钱问心无愧

2. Solo 小猫子

没有人 在里我的痛苦 没人关心我的

Pro.

2 45

1. Solo 虎姐
又挣钱又享受 活哪儿没死哪 你只是

2. Solo 小福子
沉 浮... 沉 浮 我 是 一 个 无 赖

Pno.

50

1. Solo 虎姐
陪男人睡一睡 无本的买卖只赚不赔

2. Solo 小福子
我 是 一 个 精 狂 没 有 人 在 意 我 的

Pno.

55

1. Solo 虎姐
你靠身子挣钱 问心无愧 你不要置冷心

2. Solo 小福子
骗 世 没 人 关 心 我 的 沉 浮... 我 的 沉

Pno.

197

3. Solo 虎妞

3. Solo 小福子

mp

mf

mp

mf

60

Przykład nutowy 58: *Rikszarz*, obraz VI, scena 3, duet Huniu i Małej Fuzi, część A', takty 37-61¹¹⁷

Analiza muzyczna części B (takty 62-80, vide Przykład nutowy 59):

Dialog Huniu i Małej Fuzi. Mała Fuzi śpiewa w dynamice *mp*, a Huniu – *mf*. Po pięciu taktach ósemkowego pochodu zstępującego w partii akompaniamentu, złożonego z półtonów, całych tonów i tercji małych, Mała Fuzi w tempie *Lento*, lecz *ad libitum*, żali się, iż musi utrzymać dwóch braci i życie jest naprawdę ciężkie. Śpiewa cicho, a w taktce 64 zwalnia, dając wyraz bezsilności i braku nadziei. Następnie głos zabiera Huniu. Rozpoczyna zdecydowanie, w dynamice *mf* i tempie $\text{♩}=62$. Partia akompaniamentu odznacza się skokami kwartowymi i kwintowymi, a dysonansowe brzmienia podkreślają porywczy i interesowny charakter bohaterki. Widząc rozpacz Małej Fuzi, Huniu w głowie ma tylko potencjalny zysk z wynajmu pokoju. Należy sugestywnie oddać jej zimne wyrachowanie.

¹¹⁷ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 195-197

1. Solo 虎娃

次

2. Solo 小福子

原

Picc.

1. Solo 小福子

Lento
ad lib mp

rit. - ad

两个孩孩 要养活 活看真是受 累

Picc.

1. Solo 虎娃

赶上了谁 都没错 你 用不着 愁 我睡一 周 屋子

Picc.

1. Solo 虎娃

快你 报 冤 钱 金 不 费 你 拿 大 头 我 抽 小 头 彼此 都 不 吃 亏

Picc.

5. Solo 虎妞
我也是有身孕那还用 说个干 脆。 这世道

5. Solo 虎妞
咱姐妹不 靠自己 还能靠谁？ 轿子一搬一 抬她拉车上

Przykład nutowy 59: *Rikszarz*, obraz VI, scena 3, duet Huniu i Małej Fuzi, część B, takty 62-80¹¹⁸

Duet ten w dużej mierze ma charakter recytatywu. Melodia i rytm są doskonale dopasowane do tonów języka chińskiego. Przy wykonaniu należy zwrócić uwagę, by w momencie gdy druga osoba zaczyna śpiewać, zredukować nieznacznie wolumen, tak aby nie zakryć jej głosu. Śpiewając skoki interwałowe w partii Huniu należy zadbać o jednorodną pozycję głosu. W duecie tym skontrastowane zostały systemy wartości i spojrzenie na życie dwóch bohaterek, jednocześnie różnica ich charakterów kreuje silny efekt dramatyczny. Interpretacja roli musi uwzględniać charakterystykę postaci i rozwój fabuły. Należy oddać w pełni wizerunek Huniu jako wyrachowanej, kapryśnej sekutnicy.

4.2.2 Aria *Śmierć Huniu*

1. Kontekst dramaturgiczny

Aria *Śmierć Huniu* pojawia się w obrazie siódmym i jest najważniejszą partią Huniu w całej operze. Z powodu komplikacji okołoporodowych, bohaterka jest umierająca. Na krótko przed śmiercią prosi Xiangzi o przebaczenie, że nie przebierała w środkach by go zdobyć. Wyznaje

¹¹⁸ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 197-198

mu miłość i przywiązanie. Aria rozpoczyna się w dynamice *piano*, odzwierciedlającej wyczerpanie Huniu, następnie rozwija się do pełnego pasji wyznania miłości, by zakończyć się śmiercią bohaterki. Niezwykle sugestywnie oddaje ona niechęć Huniu do rozstania z życiem. Omawiana aria odznacza się dużym ambitusem i głębokim dramatyзмом, pod względem napięcia emocjonalnego i natężenia dynamiki, stanowi ona punkt kulminacyjny całej opery.

2. Charakterystyka postaci

Aria ta przedstawia zupełnie odmienny wizerunek Huniu, która do tej pory przedstawiana była jako postać porywczą, władczą i interesowną. Na łożu śmierci bohaterka zwierza się Xiangzi i ostatkiem sił stara się pokazać jak bardzo go kocha i nie chce się z nim rozstawać. Scena ta w nieunikniony sposób budzi litość i smutek.

3. Tekst

Xiangzi, ja umieram, kiedy umrę, kto się tobą zaopiekuje?

Nie chcę się z tobą rozstawać, tak bardzo cię lubię, Kocham cię!

Wybacz mi, wybacz mi, wybacz mój wybuchowy temperament,

Wybacz mi, wybacz mi, wybacz, że zmusiłam cię do poślubienia mnie,

Wybacz mi, wybacz, że na koniec tak cię zostawiam...

Po mojej śmierci masz dbać o siebie. W upale pamiętaj żeby się ochłodzić,
w mrozie nie zapomnij ciepłej się ubrać.

Co roku na święto zmarłych przyjdź na mój grób spalić pieniądze ofiarne

Nie pozwól bym w zaświatach doznała głodu, zimna i poniżenia.

Xiangzi, ach Xiangzi! Ja umieram, kiedy umrę, kto się tobą zaopiekuje?

Nie chcę się z tobą rozstawać, nie chcę się z tobą rozstawać,

Nie chcę się z tobą rozstawać, nie chcę się z tobą rozstawać

Tak bardzo cię lubię!

4. Budowa

Aria obejmuje 88 taktów, oparta jest na tradycyjnej skali *gong*, wzbogaconej o zmiany chromatyczne. Ambitus obejmuje dźwięki od $h-a^2$, aria odznacza się częstymi zmianami metrum oraz dynamiką od *pp*, przez *ff*, do *pppp*. Tego rodzaju zmiany wywołują na widzu silne wrażenie.

	A	B	C	D+koda A'
Takty	1-15	16-32	33-51	52-88
Tempo	Largo	Andante	♩=66-52-60 più mosso	♩=70 -meno mosso -Largo
Temat	miłość	skrucha	prośba	niechęć do rozstania

5. Analiza muzyczna i wykonawcza

Analiza muzyczna części A:

Po „pełnej rozpaczliwego milczenia” pauzie, aria rozpoczyna się w tempie *Largo* od przywołania Xiangzi po imieniu. Dynamika *piano* i mało zróżnicowana linia melodyczna (oparta głównie o pochod sekundowy), podkreślają skrajne wyczerpanie Huniu i zapowiadają zbliżającą się śmierć. Na przestrzeni 15 taktów metrum zmienia się z 5/4 na 3/4, następnie na 4/4, 3/4 i w końcu 4/4. W partii akompaniamentu motyw Huniu a (vide: Przykład nutowy 60) zostaje zmodyfikowany poprzez zamianę skoków kwintowych w górę na skoki kwintowe w dół, co odzwierciedla uchodzące z bohaterki życie. Smyczki grają naprzemiennie z instrumentami dętymi drewnianymi, dynamika *ppp-p-ppp* stanowi przygotowanie do dalszej części arii.



Przykład nutowy 60: motyw Huniu a

Analiza wykonawcza części A (vide: Przykład nutowy 61):

„Xiangzi, ja umieram, kiedy umrę, kto się tobą zaopiekuje? Nie chcę się z tobą rozstawać, tak bardzo cię lubię, Kocham cię!” Tekst ten wykonywany jest w dynamice pp-mp-p-pp. Melodia stopniowo wznosi się coraz wyżej i w taktach 11 i 14 pokazać trzeba umiejętność śpiewu *piano* w wysokim rejestrze, by w pełni dać wyraz uczuciom bliskiej śmierci Huniu.

The image shows a musical score for the aria 'Śmierć Huniu' (Part A), measures 1-15. The score is in 5/4 and 4/4 time, marked 'Largo' and '2. 1. 10. 10'. It features a vocal line (S. Solo 虎妞) and a piano accompaniment (Pno.). The lyrics are in Chinese: '祥子, 我要死了, 我死了, 谁来照顾你? 我会不得你呀 我是那么的喜欢你, 你, 我爱 你呀!'. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mp*, and *p*.

Przykład nutowy 61: *Rikszarz*, obraz VII, scena 1, aria *Śmierć Huniu*, część A, takty 1-15¹¹⁹

Analiza muzyczna części B (vide: Przykład nutowy 62):

Jest to fragment o charakterze wyznania, uderzający szczerością i poruszający do głębi. Część ta utrzymana jest w tempie *Andante*, w metrum 5/4 i 4/4. Melodia ma kierunek

¹¹⁹ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 212

zstępujący, a całość składa się z trzech fraz. Każda fraza rozpoczyna się od trzykrotnego powtórzenia „wybacz mi (原谅我)” (dwukrotnego w trzeciej frazie). Zastosowanie rytmu kropkowanego podkreśla uczucie nagłego napięcia. W partii akompaniamentu atmosferę kreują instrumenty smyczkowe i dęte drewniane oraz róg. Drugie skrzypce i altówki również grają rytm kropkowany. Emocje stopniowo narastają, by dać wyraz połączeniu miłości i nienawiści między Huniu i Xiangzi oraz palące pragnienie uzyskania przebaczenia ze strony ukochanego. Huniu tak bardzo kocha Xiangzi, przecież jest świadoma, iż swoimi intrygami zasłużyła na jego niechęć i nienawiść. Pragnie zamknąć oczy wiedząc, że jej przebaczył.

Analiza wykonawcza części B:

„Wybacz mi, wybacz mi, wybacz mój wybuchowy temperament,
Wybacz mi, wybacz mi, wybacz, że zmusiłam cię do poślubienia mnie,
Wybacz mi, wybacz, że na koniec tak ciebie zostawiam...”

Śpiewając należy zadbać o odpowiednie podparcie oddechowe, pozwalające na wykonanie fraz w dynamice *mp-pp*. W przypadku powtarzających się dźwięków intonacja powinna być zbliżona do mowy. W taktach 22-23 i 32 należy zwrócić uwagę, by dźwięki w niskim rejestrze zaśpiewane były z zachowaniem wysokiej pozycji głosu, delikatnie, ale nie nazbyt eterycznie. Głos powinien wyrażać szczerą skruchę Huniu.

Andante 2/66 211

5. Solo 虎姐

虎 姐 我 虎 姐 我

5. Solo 虎姐

虎 姐 我 虎 姐 我 不 讲 理 的 坏 脾 气

5. Solo 虎姐

虎 姐 我 虎 姐 我

5. Solo 虎姐

虎 姐 虎 姐 你 跟 我 们 共 事

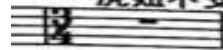
Przykład nutowy 62: *Rikszarz*, obraz VII, scena 1, aria *Śmierć Huniu*, część B, takty 16-32¹²⁰

Analiza muzyczna części C (vide: Przykład nutowy 63):

W części tej Huniu przed swoją śmiercią kieruje do Xiangzi kilka próśb. W partii akompaniamentu słychać instrumenty smyczkowe oraz dęte drewniane i blaszane. Dla podkreślenia nastroju, kompozytor zastosował tremolo. We wstępie, obejmującym takty 33-38, seria przenikliwych akordów w dynamice *ff* i *fff*, oddaje nagły atak bólu. W takcie 36 pojawia się motyw Huniu b, po którym następuje pochód zstępujący z wyciszeniem do *pp*. Ból chwilowo ustępuje i Huniu instruuje Xiangzi: „Po mojej śmierci masz dbać o siebie. W upale pamiętaj żeby się ochłodzić, w mrozie nie zapomnij ciepłej się ubrać.” Śpiewając ten fragment należy używać delikatnej, ciepłej barwy, oddającej troskę Huniu o ukochanego. Wykonując słowa „Co roku na święto zmarłych przyjdź na mój grób spalić pieniądze ofiarne, nie pozwól bym w zaświatach doznała głodu, zimna i poniżenia” można zabarwić głos rzewnym tonem. Należy też zwrócić uwagę na realizację crescendo i diminuendo oraz oddanie smutku i rezygnacji bohaterki.

¹²⁰ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 213-214

♩=66
阵痛来美
虎妞不支



1. Solo 虎妞

2. Solo 虎妞

rit. $\text{♩} = 52$ P $\text{Più mosso} \text{♩} = 60$

我哭后你要照顾好自己

3. Solo 虎妞

天热 你不要贪凉 天冷 要记得加

Przykład nutowy 63: *Rikszarz*, obraz VII, scena 1, aria *Śmierć Huniu*, część C, takty 33-51¹²¹

Analiza muzyczna części D (vide: Przykład nutowy 64):

W części tej instrumenty dęte drewniane, blaszane, perkusyjne i smyczkowe grają wspólnie w narastającej dynamice (*ff-fff*), prowadząc do punktu kulminacyjnego arii. W taktach 58 i 62 instrumenty grające w wysokim rejestrze grają w dynamice *fff* motyw b. Ogłuszające brzmienie orkiestry i trzykrotnie zaśpiewane przez Huniu słowa „Umieram (我要死了)” ukazują rozdzierający ból i rozpacz bohaterki, która ostatkiem sił pragnie dać wyraz przywiązaniu do ukochanego. Później smyczki grają delikatnie w tle, podkreślając niechęć Huniu do rozstania z Xiangzi. Stopniowo cichną instrumenty w wysokim rejestrze, smyczki grają nisko i coraz ciszej, odzwierciedlając uchodzące z bohaterki życie. W kodzie kompozytor nawiązał do melodii z części A, przenosząc jej fragment o sekundę małą w dół. W ten sposób zilustrowane zostało ostatnie tchnienie Huniu.

¹²¹ Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 214-215

Analiza wykonawcza części D:

Przy dwóch wykonywanych *ff* okrzykach „Ach, Xiangzi (祥子啊)” należy wykonać glissando zstępujące, które podkreśla przywoływanie ukochanego ostatkiem sił, których wyraźnie zaczyna brakować. Następujące później czterokrotne powtórzenie „Nie chcę się z tobą rozstawać (我舍不得你呀)” również śpiewane jest *ff*, z akcentem (>) na każdej sylabie „舍 *she*”. Pomimo słabnących sił, Huniu pragnie za wszelką cenę dać odczuć ukochanemu jak bardzo jest do niego przywiązana. Należy zwrócić uwagę, by nie pchać dźwięku. Sylabę „欢 *huan*” w takcie 67 należy zaśpiewać wykorzystując technikę cichego śpiewu w wysokim rejestrze. W kodzie należy podeprzeć oddech i w dynamice *pppp* odegrać ostatnie tchnienie bohaterki.

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Chinese characters. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The score includes dynamic markings such as *ff* and *pppp*, and a tempo marking of $\text{♩} = 70$. The lyrics are: 祥子啊 (Xiangzi a), 我舍不得你呀 (I don't want to leave you), 欢 (Huan). The score is in 4/4 time and features a mix of melodic and rhythmic patterns.

3. Solo 虎姐

子 啊

3. Solo 虎姐

我 要 死 了。 我 死 了

Meno mosso 110

3. Solo 虎姐

我 来 照 顾 你! 我 会 不 得 你 呀 我 会 干 掉

3. Solo 虎姐

你 我 会 不 得 你 我 会 不 得 你 呀。 我 是 那 么 的

217

4. Solo 虎姐

喜欢 呀！ 我 爱 你 呀！

Pro.

5. Solo 虎姐

Largo
120

孩子 我要 死 了... 我

Pro.

6. Solo 虎姐

120

喜欢你... 我 会 不 得 你 呀... 我 爱 你 呀

Pro.

ritacca

The image shows three systems of musical notation for a vocal solo and piano accompaniment. The first system (labeled '4. Solo 虎姐') features a vocal line with lyrics '喜欢 呀！ 我 爱 你 呀！' and a piano accompaniment with dynamics like 'pp' and 'ff'. The second system (labeled '5. Solo 虎姐') is marked 'Largo 120' and has lyrics '孩子 我要 死 了... 我'. The third system (labeled '6. Solo 虎姐') has lyrics '喜欢你... 我 会 不 得 你 呀... 我 爱 你 呀' and includes dynamic markings like 'ppp' and 'ritacca'. Handwritten annotations in Chinese characters are present in the piano parts of the second and third systems.

Przykład nuty 64: *Rikszarz*, obraz VII, scena 1, aria *Śmierć Huniu*, część D, takty 52-88¹²²

¹²² Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie, str. 215-217

Rozdział V

Wybrane inscenizacje opery *Rikszarz* Guo Wenjinga w Chinach i na Zachodzie oraz chińskie inscenizacje opery *Cyganeria* G. Pucciniego

5.1 Wybrane chińskie inscenizacje *Cyganerii*

Cyganeria Giacomo Pucciniego jest jedną z najbardziej popularnych i najczęściej wystawianych oper na świecie. Doczekała się niezliczonych inscenizacji i na trwałe zagościła w sercach publiczności nawet w odległym dla cywilizacji zachodniej Kraju Środka.

Czterokrotnie wystawiana była przez Teatr Narodowy w Pekinie. Premiera tej wersji *Cyganerii* miała miejsce 1-4 maja 2009 roku. Dzięki współpracy reżysera Chen Xinyi, słynnego dyrygenta chińskiego pochodzenia, Lü Jia, oraz wybitnych chińskich i włoskich śpiewaków operowych, powstała klasyczna „chińska interpretacja” Pucciniego.

Chen Xinyi wykazał się dużą pomysłowością, przenosząc akcję opery do znanej chińskim odbiorcom Strefy Artystycznej 798¹²³. Otwarte przestrzenie i surowa, postindustrialna architektura Strefy 798 doskonale współgrają z pełną artystycznej swobody i realizmu atmosferą *Cyganerii*. Całość osadzona jest w obszernym kompleksie pofabrycznym, co decyduje o innowacyjności i unikalności inscenizacji. Realistyczna scenografia spotkała się z uznaniem publiczności i kręgów muzycznych. Wykorzystanie przestrzeni Strefy Artystycznej 798 pozwoliło na innowacyjne i odświeżające połączenie klasycznej włoskiej opery z nowym obliczem współczesnej chińskiej sceny artystycznej.

Poniżej zamieszczone są zdjęcia z premiery inscenizacji w wykonaniu Teatru Narodowego w Pekinie¹²⁴:

¹²³ Strefa Artystyczna 798, znana również jako Strefa Artystyczna Dashanzi jest przestrzenią działalności artystycznej, usytuowaną w pekińskiej dzielnicy Chaoyang, w rejonie Dashanzi. Nazwa Strefa Artystyczna 798 pochodzi od nazwy dawnego państwowego kompleksu fabrycznego, w którym jest ona zlokalizowana. Obecnie termin „798” odnosi się nie tylko do samej strefy artystycznej, ale również związanej z nią świadomości, kultury oraz sposobu na życie i pracę w popularnych przestrzeniach loftowych.

¹²⁴ Źródło: oficjalna strona Teatru Narodowego w Pekinie:

https://www.chncpa.org/jmsc_237/yzjm/201104/t20110427_42152.shtml, dostęp: 30.05.2022







Obsada ważniejszych inscenizacji *Cyganerii* w wykonaniu Teatru Narodowego w Pekinie w latach 2009-2020

Rok	Reżyser	Dyrygent	Soliści
2009	Chen Xinyi	Lü Jia	Vittorio Grigolo (Rodolfo) Adriana Damato (Mimi) Warren Mok (Rodolfo) Yao Hong (Mimi) Ma Mei (Musetta)
2011	Chen Xinyi	Li Xincao	Aquiles Machado (Rodolfo) Yao Hong (Mimi) Zhang Yingxi (Rodolfo) Song Yuanming (Musetta) Sun Li (Marcello)
2012	Marco Gandini	Chung Myung-Whun	Kim Youngmi (Mimi) Hong Ju-young (Musetta)

(wersja koreańska)			Yosep Kang (Rodolfo)
2020	Shen Liang	Lü Jia	Zhou Xiaolin (Mimi) Wang Chong (Rodolfo) Zhang Yang (Marcello) Zhang Wenqin (Musetta)

Inną uznaną interpretacją *Cyganerii* była jej inscenizacja otwierająca IV Międzynarodowy Festiwal Muzyczny w Szanghaju w 2002 roku. Po raz pierwszy na scenie wspólnie stanęli artyści z Chin, Stanów Zjednoczonych, Rumunii i Polski. Inscenizacja ta powstała przy ścisłej współpracy Opery Szanghajskiej i Teatro dell'Opera di Roma. Teatr operowy z Rzymu udostępnił scenografię, rekwizyty, kostiumy i część obsługi technicznej. Obsada miała charakter wybitnie międzynarodowy. Począwszy od dyrygenta, przez reżysera, po aktorów, w produkcji tej zaangażowani byli artyści z Chin, Włoch, Stanów Zjednoczonych, Francji, Polski i Hongkongu, co niepomernie wzbogaciło siłę wyrazu inscenizacji. Reżyserii podjął się Maurizio Di Mattia z Teatro dell'Opera di Roma, a za pulpitem stanął dyrektor szanghajskiej opery, słynny dyrygent Zhang Guoyong. W główne role wcielili się m.in. znany amerykański tenor Raúl Melo, światowej sławy chiński śpiewak Warren Mok, wybitny tenor Opery w Szanghaju Chi Liming, Adina Nutescu z Rumunii oraz Ma Mei z Chińskiej Opery Narodowej.

Warto zwrócić uwagę na scenografię i rekwizyty użyte w tej inscenizacji. Zaprojektowane one zostały przez nieżyjącego już włoskiego mistrza scenografii Camillo Parraviciniego w 1930 roku. Artysta ten uznawany jest za jednego z najwybitniejszych scenografów XX wieku. Stworzona przez niego scenografia utrzymana jest w stylistyce realizmu i niezwykle sugestywnie oddaje atmosferę Paryża w połowie XIX wieku. Na przestrzeni ponad 70 lat Teatro dell'Opera di Roma przez cały czas przechowuje te dekoracje i wykorzystuje je w spektaklach po dzień dzisiejszy.

Inscenizacje *Cyganerii* realizowane przez Operę Szanghajską w latach 2002-2012

Rok	Reżyser	Dyrygent	Soliści
2002	Maurizio Di Mattia Li Wei	Zhang Guoyong	Raúl Melo (Rodolfo) Adina Nutescu (Mimi)

			Marcin Bronikowski (Marcello) Warren Mok (Rodolfo) Ma Mei (Musetta)
2010	Vittorio Borrelli	Gianandrea Noseda	Gianluca Terranova (Rodolfo) Erika Grimaldi (Mimi) i aktorzy Teatro Regio Torino
2012	Damiano Michieletto	Daniel Oren	Rodolfo: José Bros, Xue Haoyin Mimi: Fiorenza Cedolins, Ma Fei Marcello: Marco Caria, Yang Xiaoyong Musetta: Guo Sen, Xiong Yufei

W 2012 roku *Cyganeria* ponownie otworzyła Międzynarodowy Festiwal Muzyczny w Szanghaju, tym razem rozpoczynając jego XIV edycję. Inscenizacja powstała przy współpracy Festiwalu w Salzburgu i Opery w Szanghaju, a spektakl miał miejsce na deskach Opery Szanghajskiej.

Inscenizacja ta była zupełnie nową odsłoną *Cyganerii*. Akcja przeniesiona została z odległego XIX-w. Paryża do współczesnej stolicy Francji, do wysokiego apartamentowca, na pokrytą śniegiem autostradę, wreszcie do barwnej Dzielnicy Łacińskiej, dzięki czemu sceneria stała się bardzo bliska publiczności. Bohaterowie ubrani są w T-shirty i dżinsy, co przełamuje utrwalony tradycją wizerunek. Reżyser Damiano Michieletto starał się odnaleźć współczesną formę wyrazu dla klasycznego dzieła. Jego zdaniem publiczność operowa coraz bardziej się starzeje, a tradycyjne wersje oper nie są w stanie zaspokoić potrzeb współczesnego odbiorcy, przez co młodzież niechętnie odwiedza teatry operowe. Natomiast *Cyganeria* jest operą odzwierciedlającą postawy życiowe młodych ludzi i Michieletto miał nadzieję uchwycić konteksty istotne dla współczesnej młodzieży, tak by opera przemówiła do młodszego pokolenia widzów.

Zaangażowany przy tej produkcji dyrygent Daniel Oren, jest postacią cieszącą się ogromnym uznaniem w świecie opery zachodniej. Występował w praktycznie każdym liczącym się teatrze operowym, a także przez wiele lat współpracował z Placido Domingo i Luciano Pavarottim.

Spektakl miał również zapewnioną niezwykle silną obsadę, z zagranicznymi artystami zaproszonymi z ramienia Festiwalu w Salzburgu, co zapewniło iście światowy poziom występów. Odbły się w sumie trzy spektakle, z zagranicznymi aktorami w rolach głównych podczas 1 i 3 spektaklu oraz chińską obsadą podczas 2 spektaklu.

Poniżej zamieszczone są zdjęcia z inscenizacji w Operze Szanghajskiej w 2012 roku:¹²⁵



¹²⁵ Źródło: czasopismo Qingnian Bao, www.why.com, dostęp: 30.05.2022



5.2 Wybrane inscenizacje *Rikszarza* w Chinach i za granicą

W 2014 roku, w 115 rocznicę urodzin Lao She, odbyła się premiera opery *Rikszarz*, na kanwie powieści autora pod tym samym tytułem. Zrealizowana została ona przez Teatr Narodowy w Pekinie. W sumie odbyło się 13 spektakli, wystawianych w trzech przedziałach czasowych.

Twórcy i obsada opery *Rikszarz*

Kompozytor	Guo Wenjing
Libretto	Xu Ying
Produkcja	Teatr Narodowy w Pekinie
Wykonanie	chór i orkiestra Teatru Narodowego w Pekinie
Producent	Chen Ping
Dyrygent	Zhang Guoyong
Reżyseria / scenografia	Yi Liming
Obsada	
Xiangzi	Han Peng / Jin Zhengjian
Huniu	Sun Xiuwei / Zhou Xiaolin
Mała Fuzi	Song Yuanming / Li Xintong
Czwarty Mistrz Liu	Tian Haojiang / Guan Zhijing
Er Qiangzi	Sun Li / Wang Hexiang

Krajowe i zagraniczne realizacje opery *Rikszarz*

Data	Miejsce	Liczba spektakli
Występy krajowe		
25-28.06.2014	Teatr Narodowy w Pekinie	4
05-08.03.2015	Teatr Narodowy w Pekinie	4
Międzynarodowe tournée		
23-24.09.2015	Teatro Regio w Turynie	2
30.09.2015	Teatro Carlo Felice w Genewie	1
04-05.10.2015	Teatro dell'Opera we Florencji	2
26.09.2015	Auditorium di Milano	wersja koncertowa 1

27.09.2015	Auditorium Paganini w Parmie	wersja koncertowa 1
------------	------------------------------	---------------------

Premiera opery miała miejsce w dniach 25-28 czerwca 2014 roku i niemal każdy spektakl zgromadził komplet widzów. Zręczne połączenie zachodniej orkiestry symfonicznej z chińską muzyką ludową, stylistyki operowej z atmosferą dawnego Pekinu, opery zachodniej z chińskim kolorytem, wyniosło poszukiwania na drodze do sinizacji, domestykacji zachodniej estetyki operowej na nowy poziom. Marcin Jacoby z Instytutu Adama Mickiewicza zauważył, iż „czasem domestykacja prowadzi do internacjonalizacji”.¹²⁶ Syn Lao She, Shu Yi, powiedział w wywiadzie: „Ubranie chińskiej historii w zachodnią formę artystyczną, w taki sposób, że sprawia ona wrażenie szytej na miarę, przekroczyło moje najśmielsze oczekiwania. Dlatego uważam, że pod względem artystycznym udało się w tej operze zbliżyć do perfekcji.”¹²⁷ Z kolei krytyk muzyczny Chen Zhiyin wyraził następującą opinię: „Jest to utwór sceniczny stworzony z ogromnym szacunkiem dla ducha literackiego oryginału. Forma artystyczna o charakterze jednocześnie międzynarodowym i niezwykle indywidualnym posiada unikalną wartość estetyczną, co sprawia, że to wybitne dzieło ma szansę trafić na deski teatrów na całym świecie i wkraść się do serc szerokiej publiczności.”¹²⁸ Chen Zhiyin opublikował też w czasopiśmie *Yishu Pinglun* (Krytyka Muzyczna) artykuł zatytułowany: „*Rikszarz*”: *stylistyka opery i koloryt Pekinu*, w którym napisał „Opera *Rikszarz* jest pekińska, jest też chińska, ale być może jeszcze bardziej jest światowa. Ponieważ nieszablonowe podejście do libretta i kompozycji stworzyło unikalną wartość artystyczną, opłaciło się!”.¹²⁹ Dyrektor Teatru Narodowego w Pekinie, Chen Ping, w wywiadzie zamieszczonym w *Kronice prób do opery „Rikszarz”*, której nagranie nadzorował, podzielił się następującą refleksją: „Teatr Narodowy w Pekinie wiąże z tą operą duże nadzieje. Jest to 29 realizowana przez nas opera, piąta opera oryginalna. Liczymy na to, że dzieło to przetrwa próbę czasu i opowie światu chińską historię.”¹³⁰

Poniżej zamieszczone są zdjęcia ze spektaklu w Teatrze Narodowym w Pekinie:¹³¹

¹²⁶ Xu Jian 徐健, *Chińska opera powinna ukazywać unikalne piękno chińskiego brzmienia* (中国歌剧应展现中国声音的特有魅力) [J], *Fujian Gesheng* 2014 (6), str. 53-54

¹²⁷ Teatr Narodowy w Pekinie, *Kronika prób do opery Rikszarz* [CD], Beijing Guojia Dajuyuan Gudian Yinyue Youxian Zeren Gongsi 2017

¹²⁸ Chen Zhiyin 陈志音, „*Rikszarz*”: *Stylistyka opery i koloryt Pekinu* (《骆驼祥子》: 歌剧的范儿和京韵的味儿) [J], *Yishu Pinglun* 2014 (8), str. 23-26

¹²⁹ Ibidem

¹³⁰ Teatr Narodowy w Pekinie, *Kronika prób do opery Rikszarz* [CD], Beijing Guojia Dajuyuan Gudian Yinyue Youxian Zeren Gongsi 2017

¹³¹ Źródło: oficjalna strona Teatru Narodowego w Pekinie:

https://www.chncpa.org/zxdt_331/zxdtlm/yczx_332/201708/t20170816_175499.shtml, dostęp 01.06.2022







W dniach 5-8 marca 2015 roku Teatr Narodowy w Pekinie ponownie wystawił operę *Rikszarz* w nieco zmodyfikowanej wersji. Inscenizacja ta stanowiła przygotowanie do włoskiego tournée planowanego na wrzesień tego samego roku. Stworzono nową scenografię, a także wprowadzono pewne zmiany w warstwie muzycznej. Podczas prób do spektaklu, dyrektor Chen Ping osobiście objął dowodzenie, natomiast wcielająca się w rolę Huniu Sun Xiuwei powiedziała, że „wybór tej opery do włoskiego tournée jest niezwykle trafny, ponieważ jej muzyka przemówi do włoskiej publiczności. Włosi są do nas podobni pod wieloma względami, dlatego *Rikszarz* na pewno odniesie sukces we Włoszech.”¹³²

¹³² Teatr Narodowy w Pekinie, Kronika prób do opery *Rikszarz* [CD], Beijing Guojia Dajuyuan Gudian Yinyue Youxian Zeren Gongsi 2017



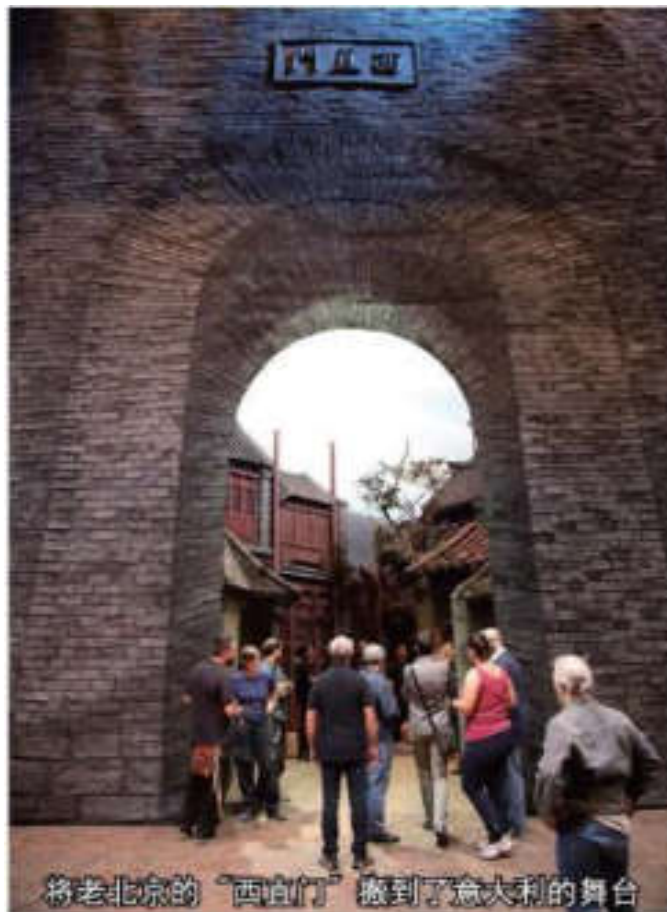
Od 23 września do 5 października 2015 roku odbyło się włoskie tournée oryginalnej opery chińskiej *Rikszarz* w wersji dopracowanej specjalnie na tę okazję. Spektakl premierowy odbył się 23 września w Teatro Regio w Turynie, a przedstawienie zamykające tournée miało miejsce wieczorem 5 października w Teatro dell'Opera we Florencji. Włoska stacja telewizyjna Rai 5, znana z transmisji wysokiej klasy produkcji operowych we Włoszech, relacjonowała spektakl na żywo¹³³. Ponadto, 16, 18 i 19 czerwca 2016 roku zobaczyć można było retransmisję nagrania z Teatro Regio. Był to pierwszy przypadek emisji chińskiej opery przez włoską stację telewizyjną. Do stycznia 2016 roku Teatr Narodowy w Pekinie zgromadził opublikowane w zagranicznych mediach 2 recenzje opery w czasopismach muzycznych, 47 relacji w gazetach i materiały z 97 stron internetowych. Fakt, że w kolebce zachodniej opery, pierwsza wystawiana na włoskich scenach oryginalna opera chińska zebrała tak pochlebne recenzje, dowodzi iż tego rodzaju połączenie sztuki muzycznego Zachodu i Wschodu jest dla publiczności zjawiskiem niezwykle ciekawym. W artykule opublikowanym we włoskim dzienniku *La Stampa*, znaleźć można wysoką ocenę *Rikszarza*: „Umieszczając muzykę zachodnią w chińskim kontekście kulturowym, udało się uzyskać zaskakującą siłę wyrazu. Partie wokalne są poruszające, doskonale oddają też urok Pekinu. Przywodzą one na myśl Pucciniego, Masseneta, Ravela, Musorgskiego.”¹³⁴

¹³³ Spektakl transmitowany był pod włoskim tytułem *Il Ragazzo del Risciò*

¹³⁴ Duan Jingfang 段敬芳, *Final włoskiego tournée oryginalnej opery Teatru Narodowego w Pekinie „Rikszarz”* (大剧院原创歌剧《骆驼祥子》赴意巡演收官), CNTV, 08.10.2015

Z kolei *Firenze Post* posuwa się jeszcze dalej, pisząc iż Chińczycy zdołali „zwrócić uwagę całego świata”.¹³⁵

Dawny Pekin przeniesiony na włoską scenę:¹³⁶



Song Yuanming (Mała Fuzi) w Parmie:

¹³⁵ Li Qingqing 李青青, Wang Xiaojing 王小京, *Chińska opowieść w ojczyźnie opery* (歌剧之乡的中国故事) [J], *Zhonghua Wenhua Huabao* 2015 (12), str. 13-15

¹³⁶ Źródło: artykuł Li Qingqing 李青青, *Razem z Xiangzim w kolebce opery, Włoszech* (跟着祥子, 走进歌剧之乡意大利), *Renmin Yinyue* 2016.01.01



Guo Wenjing rozdający autografy:



Tournée opery *Rikszarz* po Włoszech obejmowało 13 dni i pięć miast, w tym występy w Teatro Regio w Turynie, Auditorium di Milano, Auditorium Paganini w Parmie, Teatro Carlo Felice w Genewie i Teatro dell'Opera we Florencji. Wszystkie 4000 biletów na dwa spektakle w Turynie rozeszły się w przedsprzedaży. Również we Florencji, już na miesiąc przed występem bilety były niedostępne. Kierownik muzyczny Teatro dell'Opera we Florencji, Luigi Baccianti, po obejrzeniu opery, podzielił się następującą refleksją: „Nie spodziewałem się, że dwa tak odległe od siebie kraje jak Chiny i Włochy, mogą na niwie sztuki operowej wytworzyć taką chemię. Kompozytor obdarzony jest nieprzeciętnym talentem, jego muzyka wyraża niezwykle silne emocje. Występujący na scenie artyści zaprezentowali urzekające melodie, a towarzyszące im orkiestra i chór Teatru Narodowego w Pekinie doskonale uchwycili ekspresję emocjonalną. Po raz pierwszy miałem okazję zobaczyć chińską operę i mogę powiedzieć, że tradycyjna kultura chińska oraz współczesny rozwój muzyki Kraju Środka zostały zaprezentowane w niej w sposób niezwykle sugestywny i poruszający, wywierając na mnie ogromne wrażenie. Niewątpliwie jest to dzieło o ogromnym znaczeniu.”¹³⁷

Rikszarz jest pierwszą chińską operą wystawianą na włoskich scenach. Artykuł na jej temat, zatytułowany „Opera, wyprodukowano w Chinach”, opublikowany został w prestiżowym czasopiśmie *Classic Voice*. Zacytowano w nim m.in. Dyrektora Teatru Narodowego w Pekinie, Chen Pinga, w opinii którego jest to opera „o charakterze międzynarodowym, nosząca jednak niezatarte znamie chińskości”. Ponadto, zastosowano przy jej inscenizacji podejście „all inclusive”, począwszy od orkiestry, przez chór i scenografię, po obsługę techniczną.¹³⁸

Zdjęcia Sun Xiuwei (Huniu) i Han Penga (Xiangzi) ze spektaklu we Florencji:¹³⁹

¹³⁷ Li Qingqing 李青青, Wang Xiaojing 王小京, *Chińska opowieść w ojczyźnie opery* (歌剧之乡的中国故事) [J], *Zhonghua Wenhua Huabao* 2015 (12), str. 13-15

¹³⁸ Źródło: oficjalna strona Teatru Narodowego w Pekinie, relacja z włoskiego tournée opery *Rikszarz* w 2015 roku: http://www.chncpa.org/ysjl_341/ysjlhd1/201509/t20150925_131064.shtml, dostęp: 20.04.2022

¹³⁹ Źródło: artykuł Li Qingqing 李青青, *Razem z Xiangzim w kolebce opery, Włoszech* (跟着祥子, 走进歌剧之乡意大利), *Renmin Yinyue* 2016.01.01



Podsumowanie

Podsumowując, analiza podobieństw i różnic między dwoma rolami sopranowymi, Mimi z europejskiej opery *Cyganeria* i Huniu z chińskiej opery *Rikszarz*, wraz z dogłębnym studium technik wokalnych i okoliczności powstania każdej z oper, pozwala na właściwe ukształtowanie zależności między muzyką i postacią operową, świadomą kreacją wizerunku, a także zdrową fonacją i uzyskanie czystego, pięknego dźwięku.

Dokonałam analizy porównawczej dwóch oper z różnych okresów historycznych i kręgów kulturowych, z uwzględnieniem m.in. takich aspektów, jak tło historyczno-kulturowe, oryginały literackie, konstrukcja dramatyczna, relacje między bohaterami, melodyka, język, ekspresja emocjonalna, interpretacja i techniki wokalne. Z punktu widzenia literackich oryginałów, zauważyć można liczne podobieństwa, w obu przypadkach ukazane są bowiem twarde realia życia nizin społecznych, kochankowie mierzą się z okrutną rzeczywistością, a śmierć głównej bohaterki porusza odbiorców. Z muzycznego punktu widzenia, w obu operach nieustannie przewijają się tematy, które w bardzo sugestywny sposób odmalowują rys charakterologiczny bohaterów. W obu operach znaleźć też można poruszające, zapadające w pamięć arie. W ariach tych znaleźć można bezpośrednie odzwierciedlenie wewnętrznego świata bohaterów i pokazują one, że pomimo różnic kulturowych, językowych czy historycznych, temat miłości jest uniwersalny. Ostatecznym celem literatury i sztuki operowej jest ekspresja emocji, wyrażenie głębokich treści. Dlatego śpiewając role operowe, należy skupić się nie tylko na warsztacie technicznym, trzeba również uchwycić emocje, stylistykę opery i charakter bohatera. Ważnym aspektem przygotowania do wykonania danej roli jest również opanowanie języka, prawidłowa artykulacja i wyraźna dykcja umożliwiają bowiem językowi spełnienie jego funkcji jako nośnika narracji i uczuć. Jak wynika z powyższego, kreacja roli wymaga współgrania wielu różnych elementów, które są ze sobą ściśle powiązane i wzajemnie się uzupełniają.

Reasumując, zadaniem aktora operowego jest tchnięcie życia w odgrywaną postać, ukazanie jej publiczności w sposób, który prawdziwie poruszy odbiorcę.

Podziękowania

Odkąd przyjechałam na staż artystyczny na Wydziale Wokalno-Aktorskim Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w 2019 roku, urok polskiej kultury i sztuki powoli zdobywał moją wrażliwość i serce, poszerzając moje rozumienie sztuki, estetyki, historii, kultury i życia. Pobyt w Polsce był dla mnie zaskakujący i pełen niespodzianek, lecz dziś mogę śmiało stwierdzić, że zakochałam się w Polsce, zakochałam się w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina! Potężny i dyskretny, zawiera tak wiele skarbów. Przybyłam tu by kontynuować swój rozwój wokalny i poszerzać zakres rozeznania co do dalszej drogi rozwojowej swojej kariery, a czyniałam to pod okiem mojego opiekuna artystycznego prof. dr hab. Ryszarda Cieśli, który doradzał mi też w wyborze tematu dysertacji doktorskiej i dziś wyrażam moją głęboką wdzięczność za wszystko czego się przy nim nauczyłam i dowiedziałam, także gdy chodzi o moje umiejętności gry scenicznej. W trakcie mojej pracy warsztatowej nad uporządkowaniem wybranych elementów techniki wokalnej oraz szlifowaniu aspektów artystycznego wyrazu współpracowałam też z prof. Jolantą Janucik i jestem jej wdzięczna za ten okres pracy, który był niezwykle pomocny dla mojego artystycznego rozwoju. Trzy lata spędzone w Polsce minęły jak mgnienie oka, przecież pozostaną głęboko w moim sercu i gdziekolwiek zawiedzie mnie los to ten kawałek Polski w moim sercu powędruje tam ze mną. Jestem wdzięczna za ten okres i jestem wdzięczna wszystkim, dzięki którym mogę dziś złożyć przygotowaną pracę doktorską w jej części artystycznej i opisowej.

Do wyrażonych już podziękowań dla prof. Cieśli i prof. Janucik pragnę też dodać wyrazy wdzięczności dla innych osób, które w sposób istotny pozwoliły mi na osiągnięcie tego etapu życia jakim jest przedstawienie kompletnej pracy doktorskiej i zacznę od dr Dezeng Shanga, który obronił swą pracę doktorską na UMFC, kilka lat wcześniej, a ja jestem Mu wdzięczna za to, że za jego poradą tu się znalazłam. Następnie dziękuję mojemu koledze, też doktorantowi Shenglin Yin, za wykonanie partii Rudolfa w wybranych fragmentach Cyganerii prezentowanych w części artystycznej doktoratu. Równie wdzięczna jestem dr Wenjing Xue za wykonanie partii Xiao Fuzi w duecie z opery Rikszarz, jak i mojemu Profesorowi za wspólne wykonanie duetu Mimi i Marcella.

Ogromną pomocą dla mnie była współpraca ze znakomitą tłumaczką p. Karoliną Wang, jej fachowość ale też życzliwość umożliwiła osiągnięcie kształtu dysertacji, która mam nadzieję usatysfakcjonuje wszystkich członków wysokiej Komisji.

Przecież nie mogę zapomnieć o moim pierwszym Pedagogu wokalnym ze studiów licencjackich prof. Li Xiuqi z Wydziału Edukacji Muzycznej Konserwatorium Muzycznego w Tianjin, to dzięki jego pracy nad moimi umiejętnościami wokalnymi mogę dziś profesjonalnie realizować wybrane role z repertuaru chińskiego. Każdy doświadczony śpiewak wie jak ważna jest współpraca z doświadczonym korepetytorem – muzykiem pianistą, a ja miałam szczęście współpracować ze wspaniałą dr hab. Beatą Szebeszcyk, jej uwagi muzyczne, artykulacyjne, wyrazowe, jak kreowany kształt muzyczny były wspaniałą inspiracją otwierającą moje oczy na nieprzeczuwane wcześniej obszary wrażliwości muzycznej.

Na koniec pragnę raz jeszcze serdecznie podziękować mojemu promotorowi, Profesorowi hab. Ryszardowi Cieśli za kierownictwo zawodowe w ciągu ostatnich trzech lat, doskonałe umiejętności pracy doktorskiej oraz pomoc w jej pisaniu. Doskonale zdaje sobie sprawę z tego, jak ważny jest trening sceniczny dla śpiewaków na dorastającej scenie, dający mi wiele możliwości treningu scenicznego i kultywowania swojej dojrzałości na scenie. Profesor doskonalił moje umiejętności nie tylko w zakresie muzyki wokalne, ale także w różnych aspektach. Przyklaskuję i doceniam jego wysiłki i osiągnięcia w wymianach międzynarodowych. Dzięki moim przyjaciołom i nauczycielom za ich pomoc dokonałam wielkiej sublimacji we wszystkich aspektach nauki i życia i odrodziłam się duchowo.

Mam nadzieję, że w przyszłości, dzięki mojej zagranicznej edukacji, będę mogła nie tylko zostać znakomitym pedagogiem i śpiewakiem operowym, ale także stać się kolejnym istotnym ogniwem w pomocy wymiany kulturalnej między Chinami a Polską. Kocham Polskę i mam nadzieję, że przyjaźń między Chinami a Polską będzie trwać wiecznie!

Z wyrazami wdzięczności

Bibliografia

Publikacje książkowe:

1. Fang Ning 方宁, *Historia rozwoju zachodniej opery* (西方歌剧发展史), Shaanxi Yiyue Chubanshe, Xi'an 1997
2. Ke Yufan 柯宇繁, *Europejska opera i jej interpretacja* (欧洲歌剧与欣赏). Xinan Shifan Daxue Chubanshe, Chongqing 2003
3. Zhou Rong 周容, *Historia rozwoju muzyki europejskiej* (欧洲音乐发展史), Shanghai Wenhua Chubanshe, Szanghaj 2000
4. Adami G., *Antologia listów Giacomo Pucciniego*, Il Saggiatore, Mediolan 2014
5. Davies A., *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style (Musical Meaning and Interpretation)*, Indiana University Press 2010
6. Wilson A., *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*, Cambridge University Press 2007
7. Deng Anqing 邓安庆 (red.), *Puccini* (普契尼), Dongfang Chubanshe, Pekin 1998
8. Fraccaroli A., *Giacomo Puccini*, Ricordi Milano 1925
9. Schwartz A., Senici E., *Giacomo Puccini and His World*, Princeton University Press 2016
10. Mertens V., *Giacomo Puccini: Wohllaut, Wahrheit und Gefühl*, tłum. Xie Juan, Huadong Shifan Daxue Chubanshe 2015
11. Haylock J., *Puccini: His Life and Music*, tłum. Lu Danjun, Li Hui, Hunan Wenyi Chubanshe 2016
12. Höslinger C., *Giacomo Puccini*, Rowohlt Taschenbuch 1984
13. Zhang Wei 张巍, Xie Lili 谢丽丽, *Puccini* (普契尼), Dongfang Chubanshe 1998
14. Carner M., *Puccini: A Critical Biography*, London: Garden City 1958
15. Wang Minhe 汪敏和, *Historia współczesnej muzyki chińskiej (wyd. II poprawione)* (中国近现代音乐史 (第二次修订版)), Renmin Yinyue Chubanshe, Pekin 2002
16. Phillips-Matz M. J., *Puccini: Biografia*, Dongbei Daxue Chubanshe 2002
17. Guo Wenjing 郭文景, *Kakofonia* (噪音), Renmin Yinyue Chubanshe 2009
18. Lao She, *Rikszarz*, Haikou: Nanhai Publishing Company 2010
19. Girard M., Basin L., *Puccini: His International Art*, The University of Chicago 2000

Artykuły:

20. Hexigetü 贺希格图, *Zarys narodzin i rozwoju opery zachodniej* (简述西方歌剧的形成与发展), Neimenggu Minzu Daxue Xuebao (Shehui Kexueban) 2006 t. 32 nr 6
21. Li Xiujun 李秀军, *Historia rozwoju zachodniej sztuki operowej* (西方歌剧艺术的历史发展), Zhongguo Yinyue Jiaoyu 1997
22. Chang Liying 常立颖, *Powstanie i rozwój opery w zarysie* (西方歌剧艺术的历史发展), Yishujia 2019

23. Yang Yandi 杨燕迪, *Ścieżki twórczości operowej Pucciniego – w 140 rocznicę urodzin Pucciniego* (普契尼的歌剧创作道路—写在普契尼诞辰 140 周年之际), *Yinyue Yishu* 1998 (04)
24. Yu Fenggao 余风高, „*Cyganeria*” Pucciniego (普契尼的《波西米亚人》), *Yinyue Aihaozhe* 2007 nr 5
25. Lin Lin 林琳, *Guo Wenjing: Głos serca wielkiego pisarza* (郭文景: 大笔如椽写心声), *Zhonghua Wenhua Huabao* 2015.10.16
26. Qian Renping 钱仁平, *Guo Wenjing: Jego osoba. Jego muzyka. Jego „przedstawienie”* (郭文景: 其人·其乐·其“戏”), *Yinyue Aihaozhe* 15.04.2001
27. Pei Nuo 裴诺, *Muzyczny szaleniec Guo Wenjing* (音乐狂人郭文景), *Beijing Daily*, 2014-08
28. Li Hongyan 李红艳. *Guo Wenjing: Czekał na „Rikszarza” dwadzieścia lat* (郭文景: 二十年等来《骆驼祥子》). *Beijing Daily*. 11.06.2014
29. Xu Jian 徐健, *Chińska opera powinna ukazywać unikalne piękno chińskiego brzmienia* (中国歌剧应展现中国声音的特有魅力) [J], *Fujian Gesheng* 2014 (6)
30. Chen Zhiyin 陈志音, „*Rikszarz*”: *Stylistyka opery i koloryt Pekinu* (《骆驼祥子》: 歌剧的范儿和京韵的味儿) [J], *Yishu Pinglun* 2014 (8)
31. Li Qingqing 李青青, Wang Xiaojing 王小京, *Chińska opowieść w ojczyźnie opery* (歌剧之乡的中国故事) [J], *Zhonghua Wenhua Huabao* 2015 (12)
32. Li Qingqing 李青青, *Razem z Xiangzim w kolebce opery, Włoszech* (跟着祥子, 走进歌剧之乡意大利), *Renmin Yinyue* 2016.01.01

Prace dyplomowe:

33. Duan Yunhui 段韞慧, *Kreacja wizerunku dwóch postaci kobiecych w operze „Cyganeria”* (论歌剧《波希米亚人》中两位女性人物形象的塑造), *Hunan Shifan Daxue* 2012
34. Wu Yun 吴云, *Kruchy kwiat więdnący na obskurnym poddaszu* (孱弱的小花凋谢在破陋的顶楼), *Shanghai Yinyue Xueyuan* 2006
35. Xiao Yue 肖越, *Analiza bohaterów oper Pucciniego z perspektywy feminizmu* (女性主义视角下普契尼歌剧中的人物分析), *Huazhong Shifan Daxue* 2018
36. Xue Ruizhi 薛瑞芝, *Wykonanie arii sopranowych Pucciniego z perspektywy charakterystyki jego twórczości operowej* (论普契尼歌剧音乐特征之下的女高音咏叹调的演唱), *Lanzhou Daxue* 2008
37. Liu Chunping 刘春平, *Ponadczasowa klasyka* (跨越时空的永恒经典), *Xinan Daxue* 2011
38. Mo Jie 莫婕, *Charakterystyka twórcza opery Guo Wenjinga „Rikszarz”* (郭文景歌剧《骆驼祥子》的创作特征), *Shanghai Yiyue Xueyuan* 2018
39. Liu Xuan 刘选, *Inne środki, ta sama kompozycja, szukanie różnic w podobieństwie - studium porównawcze dotyczące dwóch sposobów orkiestracji koncertu na*

bambusowy flet „*Góra smutku i pustki*” (异工同曲, 同中求异---竹笛协奏曲《愁空山》两个乐队配器比较研究), Shoudu Shifan Daxue 2009

Przykłady nutowe:

40. Verdi G., *Cyganeria*, Ricordi 1986
41. Verdi G., *Cyganeria*, partytura orkiestrowa, Ricordi 1920
42. Guo Wenjing, *Rikszarz*, partytura skrócona, Teatr Narodowy w Pekinie

Źródła internetowe i multimedialne:

43. Guo Wenjing 郭文景, *Jestem geniuszem* (我是一个天才),
http://news_sohu.com/20051229/n2411908n.shtml
44. *Xiangzi's Aria – The Creation Documentary of the Original Opera “Rickshaw Boy”*, National Centre for the Performing Arts, <http://www.ncpa-classic.com/2016/10/14/VIDEBIsqnAn6jAq4iv1UDs3w161014.shtml>
45. Teatr Narodowy w Pekinie, Kronika prób do opery *Rikszarz* [DVD], Beijing Guojia Dajuyuan Gudian Yinyue Youxian Zeren Gongsi 2017

Abstrakt

Niniejsza praca doktorska poprzez opis i analizę porównawczą dwóch wybranych ról sopranowych: partii Mimi w operze Giacomo Pucciniego *Cyganeria* i partii Huniu w operze chińskiego kompozytora Guo Wenjinga *Rikszarz* omawia istotne cechy wokalne, muzyczne i dramaturgiczne, charakterystyczne dla obu postaci, zestawiając zarówno podobieństwa jak i różnice.

Wywód jest prowadzony wg założonego planu przedstawionego w spisie treści. Po nim następuje wstęp uzasadniający wybór tematu, którym jest porównanie dwóch sopranowych partii, z uwagi na ich pozycję w literaturze chińskiej i światowej, na pewne charakterystyczne podobieństwo tematyki społecznej, wreszcie na ciekawe cechy muzyczne i wykonawcze dotyczące obu postaci, a także z uwagi na ciekawą perspektywę porównawczą w przypadku twórczości obu kompozytorów.

Rozdział pierwszy dysertacji zawiera w pierwszej części przywołanie podstawowej faktografii z biografii Giacomo Pucciniego, następnie omówienie podstawowych faktów istotnych dla powstania opery *Cyganeria*, wreszcie streszczenie libretta opery w perspektywie omawianej postaci Mimi.

Rozdział drugi zawiera podobne omówienie dotyczące postaci Guo Wenjinga, opery *Rikszarz* i libretta.

Rozdział trzeci dysertacji to analiza porównawcza obu partii wskazująca na podobieństwa i różnice na podstawie wcześniej omówionych charakterystyk dramaturgicznych postaci.

Rozdział czwarty to szczegółowy opis dzieła artystycznego, czyli wybranych fragmentów partii wokalnych Mimi i Huniu, analizujący nagranie pod względem przedstawionej koncepcji wykonawczej obejmujący aspekty wokalne, muzyczne i dramaturgiczne.

Rozdział piąty jest poświęcony omówieniu wybranych inscenizacji opery *Rikszarz* w Chinach i za granicą, zaś w drugiej części omówieniu wybranych inscenizacji opery *Cyganeria* w Chinach poszerzając tym samym wiedzę o procesie asymilacji kulturowej pomiędzy Chinami a Europą. Z uwagi na konieczność przybliżenia postaci i znaczenia dokonań artystycznych kompozytora chińskiego dysertacja została uzupełniona o dwa aneksy obejmujące: zestawienie najważniejszych inscenizacji oper Guo Wenjinga w Chinach i na świecie oraz zestawienie najważniejszych kompozycji Guo Wenjinga.

Dysertacja jest uzupełniona o przywołaną w pracy bibliografię istotną dla wyboru tematu.

Słowa kluczowe: opera chińska, opera europejska, *Cyganeria*, *Rikszarz*, Huniu, Mimi, analiza postaci, Guo Wenjing, Puccini

Abstract

This doctoral thesis through a description and comparative analysis of two selected soprano roles: Mimi's part in Giacomo Puccini's *La Bohème* and Huniu in the Chinese composer's Guo Wenjing's *Rickshaw Boy* discuss the important vocal, musical and dramatic characteristics of both characters, juxtaposing both similarities and differences.

The reasoning is conducted according to the assumed plan presented in the table of contents. It is followed by an introduction justifying the choice of the theme, which is a comparison of two soprano parts, due to their position in Chinese and world literature, a certain characteristic similarity of social issues, and finally, interesting musical and performance features concerning both characters, and also due to the interesting a comparative perspective in the case of the works of both composers.

The first chapter of the dissertation contains, in the first part, a reference to the basic facts from the biography of Giacomo Puccini, then a discussion of the basic facts essential for the creation of the opera *La Bohème*, and finally a summary of the opera's libretto in the perspective of the discussed character of Mimi.

The second chapter contains a similar discussion of Guo Wenjing, the opera *Rickshaw Boy* and the libretto.

The third chapter of the dissertation is a comparative analysis of both games showing the similarities and differences on the basis of the previously discussed dramaturgical characteristics of the characters.

The fourth chapter is a detailed description of the artistic work, i.e. selected fragments of Mimi and Huniu's vocal parts, analyzing the recording in terms of the presented performance concept, including vocal, musical and dramatic aspects.

The fifth chapter is devoted to the discussion of selected stagings of the opera *Rickshaw Boy* in China and abroad, and the second part to the discussion of selected stagings of the opera *La Bohème* in China, thus broadening the knowledge about the process of cultural assimilation between China and Europe. Due to the necessity to introduce the figure and meaning of the Chinese composer's artistic achievements, the dissertation has been supplemented with two appendices including: a list of the most important performances of Guo Wenjing's operas in China and in the world, and a list of Guo Wenjing's most important compositions.

The dissertation is supplemented with the bibliography cited in the work, essential for the selection of the topic.

Key words: Chinese opera, European opera, *La Bohème*, *Rickshaw Boy*, Huniu, Mimi, character analysis, Guo Wenjing, Puccini

Aneks 1: Inscenizacje oper Guo Wenjinga w Chinach i za granicą

Lp.	Tytuł opery	Twórcy i wykonawcy	Inscenizacje w Chinach i za granicą
1	<i>Dziennik szaleńca</i> (狂人日记)	Libretto: Zeng Li, Guo Wenjing Muzyka: Guo Wenjing Reżyseria: Hai Si, Lin Zhaohua Dyrygent: Yang Yang	Krajowe: premiera chińska w 10.2003 roku podczas VI Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Pekinie, w wykonaniu Chińskiej Orkiestry Symfonicznej. W rolach głównych: Fan Jingma, Wang Haitao, Wu Bixia, Zhang Xiaoling, Ji Cong, You Hongfei i inni. Zagraniczne: 06. 1994 Holenderski Festiwal Muzyczny; 07.1998 Almeida Theatre w Londynie; 03.2000 francuska Opéra de Rouen; 06.2000 Opera Frankfurcka
2	<i>Nocny bankiet</i> (夜宴)	Libretto: Zou Jingzhi Muzyka: Guo Wenjing Reżyseria: Lin Zhaohua Dyrygent: Yang Yang	Krajowe: premiera chińska w 10.2003 roku podczas VI Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Pekinie. W rolach głównych: Gong Dongjian, Jiang Qihu, Fan Jingma, Wang Haitao, Wu Bixia, Yong Hongfei i inni. Zagraniczne: opera skomponowana na zamówienie angielskiej Almeida Theatre, premiera w 10.07.1998 roku w Londynie; na zamówienie Festiwalu Jesiennego w Paryżu w maju 2001 roku, Guo Wenjing ukończył rozszerzoną wersję (op. 35), zaprezentowaną 02.10 tego samego roku podczas Festiwalu; <i>Nocny bankiet</i> został wystawiony niemal 30 razy, m.in. w Londynie, Amsterdamie, Hongkongu, Paryżu, Wiedniu, Berlinie, Perth i Nowym Jorku; poza wersją zaprezentowaną podczas Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Pekinie, istnieją obecnie jeszcze 4 inne wersje: z Londynu (1998), Hongkongu (1999), Wiednia (2001) oraz Paryża-Nowego Jorku-Berlina (2001)
3	<i>Pawilon feniksa</i> (凤仪亭)	Libretto: Guo Wenjing Muzyka: Guo Wenjing	Zagraniczne: premiera 06-07.03.2004 roku w amsterdamskiej Concertgebouw (wersja koncertowa), we wrześniu tego samego roku w Turynie, a w maju 2007 roku w Operze Kolońskiej. W rolach głównych: Shen Tiemei, Jiang Qihu. Od 27.05-07.06.2012 operę wystawiono pięciokrotnie podczas amerykańskiego Spoleto Festival, we współpracy organizatorów festiwalu i Lincoln Center. Od 26-28.07.2012 odbyły się trzy inscenizacje w Lincoln Center. Począwszy od 20.06.2013 w kanadyjskim Toronto wystawiono Pawilon feniksa 4-krotnie w ramach Luminato Festival Toronto
4	<i>Poeta Li Bai</i> (诗人李白)	Libretto: Liao Duanli, Xu Ying Muzyka: Guo Wenjing Reżyseria: Lin Zhaohua Scenografia/oświetlenie: Yi Liming	Krajowe: premiera 09.10.2007 roku podczas X Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Pekinie, a następnie 15.10 podczas IX Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego w Szanghaju. Zagraniczne: światowa premiera powstałej we współpracy Central City Opera House i Asian Performing Arts of Colorado opery <i>Poeta Li Bai</i> miała miejsce 07.07.2007 roku w Central City Opera House w Kolorado, gdzie została wystawiona 6-krotnie. Kolejna inscenizacja odbyła się 21.05 2011 w The Huntington Library w Los Angeles

5	<i>Rikszarz</i> (骆驼祥子)	Libretto: Xu Ying Muzyka: Guo Wenjing Reżyseria: Yi Liming Dyrygent: Zhang Guoyong	Krajowe: światowa premiera wyprodukowanej przez Teatr Narodowy w Pekinie opery Rikszarz miała miejsce w dniach 25-28.06.2014 roku w Teatrze Narodowym w Pekinie. Po raz drugi była ona wystawiana w kraju od 05-08.03.2015 roku również w Teatrze Narodowym w Pekinie. Zagraniczne: od 23.09-05.10.2015 roku miało miejsce 13-dniowe tournée po Włoszech
---	---------------------------	--	---

Aneks 2: Lista kompozycji Guo Wenjinga (z wyjątkiem muzyki filmowej)

1. Prelude for piano THE GORGES ON THE YANGTZE Op.1 (1979)
2. String Quartet THE RIVERS OF SICHUAN Op.7 (1981)
3. Rhapsody BA for cello and piano Op.8 (1982)
4. Tone poem SUSPENDED COFFINS ON THE CLIFFS IN SICHUAN Op. 11 (1983)
- for two pianos and orchestra
5. CONCERTO Op.13 (1986-1987) - for solo violin, band, percussions and double
basses
6. Tone poem SUTRA ON THE TIBETAN STREAMER Op.14 (1986) - for orchestra
7. Choral symphony SHU DAO NAN Op.15 (1987) Setting Li Bai's poem to music - for
tenor, chorus and orchestra
8. Concerto CHOU KONG SHAN Op.18a (1992)(Chinese Orchestra version) - for
bamboo flute and Chinese orchestra
9. Concerto CHOU KONG SHAN Op.18b (1995) - for bamboo flute and orchestra
10. Suite MELODIES OF WESTERN YUNNAN Op.19 (1993) - for Chinese Orchestra
11. Percussion quintet SHAN HAI JING Op.20 (1994)
12. Chamber opera in four scenes WOLF CUB VILLAGE Op.21 (1994)
13. Percussion quintet DRAMA WITHOUT WORD (1995)
14. Octet for Chinese instruments SONG FROM YUNNAN (1995)
15. Chamber music LATE SPRING for Chinese ensemble Op.22 (1995)
16. Trio DRAMA Op.23 (1996) —for 3 pairs Chinese cymbals and voices of the players
17. Chamber music INSCRIPTIONS ON BONE Op.24 (1996) - for alto and 15 players
18. Chamber music ELEGY Op.25 (1996) - for soprano and 3 percussionists
19. CONCERTINO Op.26 (1997) - for solo cello and ensemble

20. SUITE from opera Wolf Cub Village
21. Overture RIDING ON THE WIND Op.27 (1997) - for orchestra and wind band
22. STRING QUARTET NO.2 Op.28 (1997-1999) - for string quartet and a percussionist
23. OLD CHINA for guitar Op.29 (1997)
24. Chamber opera in four scenes NIGHT BANQUET Op.30 (1998)
25. ECHOES OF HEAVEN AND EARTH Op.31 (1998) - for a cappella choir and
a percussionist
26. STRING QUARTET NO.3 Op.32 (1999) - for string quartet and bamboo flute
27. Octet VIMALA Op.33 (2000)
28. Septet SOUND FROM TIBET Op.34 (2001) - for wind instruments
29. Chamber opera in four scenes THE NIGHT BANQUET Op.35 (2001) (the longer
version)
30. CONCERTO Op.36 (2001) - for harp, soprano and orchestra on poem by Haizi
31. RIYUE MOUNTAIN Op.37 (2002) - for Chinese Orchestra
32. BUDDHIST TEMPLE Op. 38 (2002) - for the instruments from China, Middle
East and Europe
33. Symphony HERO in b minor Op.39 (2002) - for orchestra and chorus
34. New concept Beijing Opera MU GUIYING (2002) - for the trio, the percussion group
of Beijing Opera and daruan
35. Trio PARADE Op.40 (2003) - for six gongs
36. Chamber opera in one act FENGYITING Op.41 (2004) - for soprano of Sichuan
Opera, countertenor of Beijing Opera and ensemble
37. New concept Beijing Opera HUA MULAN (2004) - for jinghu, bamboo flute and
Beijing opera percussion group

38. Symphony JOURNEYS Op.42 (2004)- for soprano and orchestra on poems by Xi Chuan
39. CONCERTO - for erhu and orchestra Op. 44(2006.12)
40. Opera in 5 Scenes Poet Li Bai Op. 45 (2007.6)
41. Folk Song Suite Op. 46 (2007.9) - for string orchestra
42. Ballet PEONY PAVILION (2008.5) – for orchestra and Kunqu Opera singers
43. Olympics Opening Ceremony MOVABLE TYPE PRINTING (2008.5) – for Peking Opera “black head” soloist and choir, bass choir, *bangu*, *zhuban*, *chuanbo*, *huapeng*, bass drums, flute solo and orchestra
44. New concept traditional Chinese opera LIANG HONGYU (2008.5) – for Peking Opera instruments
45. DIANXI FOLKLORE 3rd Movement (2008.11) III. Allegro: Awa Mountain – for a large folk orchestra
46. Folk version of SUSPENDED COFFINS ON THE CLIFFS IN SICHUAN Op. 11-b (2008.12) – for a large folk orchestra
47. Percussion concerto MOUNTAIN OFFERING Op. 47 (2009.03) – for percussion and orchestra
48. Chamber suite FLOWERS ASCENDING TO HEAVAN Op. 48 (2009.06)
49. Symphony NA AO QING HONG Op. 49 (2009,7) – for Chuanju, bangqiang, luogu and orchestra
50. Trio ZHU ZHI CI Op. 50 (27.03.2010) – for three bamboo flutes
51. Concerto for bamboo flute WILDFIRE Op. 51 (2010.08) – for bamboo flute and orchestra
52. Choral symphony SNOW PALACE (2010.8) – about Kunlun mountain ridge

53. Symphony suite HOMETOWN LANDSCAPE PAINTING (2010.12) – for solo erhu,
quyi, mixed choir and orchestra

54. Opera RICKSHAW BOY (2014.6)