**Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**

Dziedzina: sztuki muzyczne

Dyscyplina artystyczna: wokalistyka

Zhu Jia

# O kontraście i równowadze między muzyką a dramatem w operze- na przykładzie arii tenorowych z oper *Iphigenie en Tauride*, *Die Zauberflöte*,*Lucia di Lammermoor* i *Poemat o Mulan*

**Opis dzieła artystycznego**

Promotor: prof. dr hab. Robert Cieśla

Tłumacz: Sebastian Jurgiel

Warszawa 2023

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. „O kontraście i równowadze między muzyką a dramatem w operze- na przykładzie arii tenorowych z oper *"Iphigenie en Tauride", "Die Zauberflöte","Lucia di Lammermoor"* i *"Poemat o Mulan"'* 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**.....5
**1.Przyczyny wyboru tematu**.....5
**2. Status badań**.....8

**Rozdział I**.....11

**Rola muzyki i dramatu w rozwoju opery**.....11
**Podrozdział 2: Wpływ mozartowskiej koncepcji „dramatu w służbie muzyki" na rozwój opery**.....13
**Podrozdział 3: Charakterystyka twórczości operowej Donizettiego a związki muzyki i dramatu**.....14

**Rozdział II**.....17

**Elementy dramatyczne i muzyczne w operach Glucka i Mozarta**.....17
**Podrozdział 1: Elementy dramatyczne i muzyczne jako kluczowe fundamenty konstrukcji arii na przykładzie partii Pyladesa z opery *Ifigénie en Tauride* Ch. W. Glucka**.....17
1. Fabuła i treść opery.....17
2. Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Unis des la plus tender enfance".....18
3. Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Ah!, mon ami, j'implore ta pitiè".....20
**Podrozdział 2: Charakterystyka muzyczno-dramatyczna w arii tenorowych z opery Czarodziejski flet.**.....23
1. Fabuła i treść opery.....23
2.Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Dies Bildniss ist berzaubernd schön".....24
3.Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Wie stark ist nicht dein Zauberton".....25
**Podrozdział 3: Kontrasty między elementami muzycznymi i dramatycznymi w operach *Iphigénie en Tauride* i *Die Zauberflöte***.....27
1. Muzyczne kontrasty w obu operach.....28
2. Konflikty dramatyczne w obu operach.....31

**Rozdział III**.....34

**Równowaga elementów muzycznych i dramatycznych w operach Donizettiego**.....34
**Podrozdział 1: Cechy muzyczne i dramatyczne opery *Lucia di Lammermoor***.....34
**Podrozdział 2: Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Tombe deglavi miei"**.....35
**Podrozdział 3: Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Tu che a dio spiegasti l'ali"**.....39
**Podrozdział 4: Zgodność i równowaga elementów muzycznych i dramatycznych w operze Donizettiego**.....41

**Rozdział IV**.....44

**Dziedzictwo tradycji i innowacyjność elementów muzycznych i dramatycznych we współczesnej operze chińskiej *Poemat z Mulan***.....44
**Podrozdział 1: Muzyka i dramatyzm w operze *Poemat o Mulan***.....44
1. Narodziny opery chińskiej.....44
2. Treść fabuły *Poematu o Mulan*.....45
3. Cechy muzyczno-dramatyczne opery *Poemat o Mulan*.....47
**Podrozdział 2: Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Śnieg jest tak zimny"**.....48
**Podrozdział 3: Analiza muzyczno-dramatyczna duetu „Gdybyś była kobietą"**.....51
**Podrozdział 4: Dziedzictwo tradycji i innowacyjność w zakresie elementów dramatycznych i w *Poemacie o Mulan***.....53

**Rozdział V**.....58

**Muzyka i ekspresja wybranych arii**.....58
**Podrozdział 1: Porównanie wykonawcze wybranych do nagrania arii z opery Glucka *Ifigénie***

*en Tauride* **i opery Mozarta** ***Die Zauberflöte***..... 58
1. Wybrane do nagrania arie z opery „Iphigénie en Tauride" i ich ekspresja..... 58
2. Wybrane do nagrania arie z opery „Die Zauberflöte" i ich ekspresja.....61
3. Porównanie wykonawcze oper „Iphigénie en Tauride" i „Die Zauberflöte"..... 63
**Podrozdział 2: Doświadczenia wykonawcze w wybranych do nagrania ariach z opery Donizettiego** ***Lucia di Lammermoor***..... 64
**Podrozdział 3: Doświadczenia wykonawcze w wybranych do nagrania ariach z chińskiej opery** ***Poemat o Mulan***.....66

**Rozdział VI**..... 70

**Refleksje nad rozwojem opery chińskiej w XXI wieku z perspektywy muzyki i dramatu**.....70
**Podrozdział 1: Aktualna sytuacja opery chińskiej z perspektywy muzyki i dramatu**.....70
1. "Sinicyzacja" muzyczna.....70
2. "Sinicyzacja" elementów dramatycznych.....71
3. Różnorodność muzyczna.....72
4. Różnorodność dramatyczna.....73
**Podrozdział 2: Perspektywy rozwojowe opery chińskiej z punktu widzenia muzyki i dramatu**.....75
1. Libretto powinno uwzględniać zarówno muzykę, jak i dramatyzm.....75
2. Twórczość muzyczna powinna uwzględniać zarówno elementy muzyczne, jak i dramatyczne.....76

**Zakończenie**..... 78

**Bibliografia:**.....80
**Opracowania monograficzne:**..... 80
**Partytury:**..... 84

**Podziękowania**.....85

# Wstęp

Autor od kilkunastu lat studiuje muzykę wokalną, zarówno podczas studiów licencjackich, jak i magisterskich. Podczas nauki w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina pogłębił swoją wiedzę na temat techniki wokalnej, coraz bardziej zdając sobie sprawę z tego, że śpiew nie ogranicza się jedynie do popisów technicznych (co dotyczy zwłaszcza arii operowych) i wymaga ścisłego połączenia z kreacją postaci scenicznych i rozwojem fabuły. Jednocześnie jako tenor liryczny, zetknął się z twórczością takich kompozytorów, jak Gluck[1], Mozart[2] i Donizetti[3]. Nauczył się rozpoznawania i zrozumienia poszczególnych stylów twórczych, należących nierzadko do tego samego okresu lub nurtu, lecz charakteryzujących się odmiennymi cechami. Muzyka i dramat stanowią rdzeń twórczości operowej, a także interpretacji utworów wokalnych. Dlatego Autor nawiązuje do własnych doświadczeń edukacyjnych i zawodowych, podejmując badania w dziedzinie muzyki i dramatyzmu utworów operowych, starając się znaleźć odpowiedź na pytanie, jak lepiej interpretować utwory wokalne z punktu widzenia muzyki i dramatyzmu, jak uchwycić osobiste style różnych kompozytorów oraz jak skutecznie nauczać i inspirować studentów w przyszłej pracy pedagogicznej, pozwalając im lepiej poznać i zrozumieć utwory muzyki klasycznej.

## 1.Przyczyny wyboru tematu

W połowie XVIII wieku, wraz z rozwojem i przemian kanonów estetycznych, coraz bardziej widoczne stawały się wady ówczesnej opery włoskiej. Od XVIII-wiecznego dramatu muzycznego Monteverdiego do czasów Scarlattiego (1660-1725) i Pergolesiego (1710-1736) czy innych mistrzów neapolitańskich, struktura utworu ABA pozwalała śpiewakom zademonstrować walory swojego głosu i umiejętności technicznych, a piękno głosu kastratów sprawiało, że partie głosowe zbliżyły się do instrumentalnych. Śpiewacy prześcigali się w zdobieniu podstawowej partii wokalnej, aby zachwycić publiczność. Chór, choreografia, scenografia i inscenizacja zeszły na dalszy plan, a opera stała się serią arii

1.Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714—1787) niemiecki kompozytor . Master Musicians Series:<Gluck> Nikolaus de Palèzieux translate by Wang Jiannan , People's Music Press 2008-02,page10.
2.Wolfgang Amadeus Mozart(1756—1791)Austria kompozytor i pianist .<Deutsch>Otto Erich. Mozart:A Documentary Biography.Stanford University Press,1965.page9.
3.Domenico Gaetano Maria Donizetti(1797—1848) Włochy kompozytor operowy Warrack,J.&West,E.(1996).The Concise Oxford Dictionary of Opera- 3rd Edition.New York, NY:Oxford University Press.Page133.

oddzielonych od siebie recytatywami. Powtarzalność i schematyzm muzyki wpływały ujemnie na walory dramatyczne. Zapomniano o pięknych koncepcjach członków Cameraty florenckiej, leżących u podstaw opery. Ich miejsce zajęły fantazyjne dekoracje, niewyszukane libretta i muzyka w służbie wirtuozerii. Wszystko to bardzo negatywnie wpłynęło na wartość artystyczną opery.

Ch. W. Gluck, pozostając pod silnym wpływem idei Oświecenia, włączył oświeceniową idee estetyki do włoskiej opery, a poglądy filozofa J.J. Rousseau przyjął za wiodącą myśl, wysuwając hasło „powrotu do natury", co w operze sprowadzać się miało do dążenia ku prostocie i racjonalności, podkreśleniu roli fabuły i porzucenia dotychczasowego stylu, skupiającego się wyłącznie na przepychu scenicznych dekoracji i popisach techniki wokalnej kosztem spójności całego spektaklu. W myśl nowych zasad, wszystkie elementy składowe opery, w tym również muzyka, służyć miały rozwojowi fabuły, co stanowić miało urzeczywistnienie idei "powrotu do natury".

Nie tylko Gluck starał się zmieniać świat opery. Innym sławnym kompozytorem, który przyczynił się do rozwoju opery i zapewnienia balansu między słowem a muzyką był Mozart. Pierwotna wizja reformy operowej Mozarta była bardzo podobna do koncepcji Glucka, metody jej realizacji były jednak inne. Gluck podkreślał, że głównym elementem opery jest dramatyzm, muzyka zaś jego uzupełnieniem. Mozart z kolei uważał jednak, że to właśnie muzyka stanowi zasadniczą część składową opery, która opiera się na wybranym librettcie. W jego rozumieniu muzyka stanowiła duszę opery.

Przede wszystkim, Chistoph Willibald von Gluck (1714-1787) zapoczątkował w latach 60-tych XVIII wieku swoją reformę opery, pragnąc przeciwstawić się pustemu formalizmowi, jaki w niej zapanował. Gluck wysunął pogląd, że "muzyka w operze musi być podporządkowana dramatowi".[4] „Chcę, aby muzyka spełniła swoją prawdziwą misję – współdziałając z poezją, aby wzmocnić ekspresję emocjonalną i nadać piękno akcji scenicznej , nie przerywając zarazem rozwoju fabuły i nie rozpraszając uwagi widza zbędną dekoracyjnością".[5] Nalegał, aby dramaturg współpracował z kompozytorem, przy czym do dramaturga należy głos decydujący, kompozytor zaś powinien zapewnić mu środki muzyczne do realizacji tego zadania. Tylko w ten sposób można stworzyć bardziej wyrazisty dramat muzyczny. Jak wspomniał w przedmowie do opery *Alceste* "Staram się, aby muzyka pełniła swoją prawdziwą funkcję – wzmacniała siłę ekspresji poezji i służyła rozwojowi fabuły, zamiast przerywać go niepotrzebnymi ozdobnikami dźwiękowymi. Zadaniem poety i

4.Charles Burney on Gluck'a Reform of Opera Seria,1773 Charles Burney
5. Gluck and the Opera, Londyn, 1895, Ernest Newman P261

kompozytora jest naśladowanie natury, do czego dążę... Moja muzyka ma jedynie zwiększać siłę wyrazu poezji i wzmacniać jej recytatywność".[6]

Jednocześnie Mozart oddał pełną grę wyrazistej sile muzyki, dodając reformie operowej blask z muzycznego punktu widzenia. Zdaniem Mozarta, w relacji między muzyką a dramatem, element dramatyczny miał służyć muzyce. W jego twórczości operowej, postacie i zdarzenia fabuły są opisywane przede wszystkim za pomocą muzyki, która, wykorzystywana w sposób żywy i elastyczny, sprawia, że postaci stają się przekonywujące i autentyczne. Mozart wykorzystywał muzykę do kreacji charakterologicznej bohaterów, jednocześnie stopniowo odrzucając stereotypowy styl wokalny kastratów i podkreślając kontrast między głosami, celem lepszego oddania dramatycznych relacji między postaciami. Rozwinął fragmenty ensamblowe , wykorzystując je w rozwoju fabuły, stanowiącej podstawę struktury dramatycznej i dążył do równowagi pomiędzy charakterystyką postaci, rozwojem fabuły oraz potrzebami wykonawczymi.

Wraz z wybuchem Wielkiej Rewolucji Francuskiej, zrywem europejskich ruchów demokratycznych i narodowowyzwoleńczych, w Europie zapanował styl romantyczny, który w mniejszym lub większym stopniu wywarł wpływ na operę włoską. Był to okres upadku tradycyjnej opery seria, w której powtarzały się wciąż te same wątki. W miarę upływu czasu śpiewacy – kastraci odchodzili do lamusa. „Z powodu nasilającego się sprzeciwu opinii publicznej w roku 1898 papież Leon XIII dyskretnie odprawił watykańskich kastratów, a jego następca, Pius X, w roku 1903 oficjalnie usunął ich z kaplicy papieskiej".[7] W nowych dziełach zwiększyły się proporcje chóru, wzrosło znaczenie fragmentów ensamblowych, recytatyw i aria powiązane zostały ściśle fabułą, a w partii orkiestry pojawiły się elementy symfoniczne. Donizetti był pierwszym, który odważył się wprowadzić innowacje. Rossini, Bellini i Donizetti, znani byli wówczas znani jako filary ówczesnego okresu opery, ale to właśnie Donizetti najbardziej przyczynił się do powstania włoskiego Romantyzmu. Początek XIX wieku to szczyt popularności opery w stylu bel canto. Jako przedstawiciel nowego pokolenia włoskich mistrzów operowych XIX wieku, stosował nowe techniki kompozytorskie, nadając swoim utworom wysoce romantyczną fabułę i intensywność przekazu emocjonalnego. Będąc zarazem kontynuatorem muzyki okresu klasycznego, Donizetti znakomicie równoważył relacje między muzyką a dramatem.

Opera chińska, stanowiąca przykład twórczości późnego okresu rozwoju tego gatunku, od swoich narodzin w latach 20-tych XX wieku do czasów obecnych, podlegała ciągłym

6. Gluck and the Opera, Londyn, 1895, Ernest Newman P266
7.https://wol.jw.org/pl/wol/d/r12/lp-p/101996088

przemianom. Chińscy kompozytorzy pozostawali wierni kanonom bazującym na kulturze chińskiej, wykorzystując tradycyjne chińskie pieśni ludowe jako motywy twórcze. W ten sposób powstało wiele znakomitych oper, których twórcy użyli, przyswojonych z racji wykształcenia, zachodnich technik kompozycji. Libretta tych utworów oparte są na starożytnych chińskich opowieściach historycznych, muzyka zaś na tradycyjnych pieśniach ludowych, które przetrwały tysiące lat. Techniki twórcze nawiązują natomiast do zachodniej twórczości operowej. Z biegiem czasu, chińscy kompozytorzy coraz lepiej poznawali zachodnie techniki twórcze, a widzowie stopniowo uczyli się je rozumieć, przez co opera chińska w dużej mierze przejęła standardy estetyczne opery zachodniej. Wszystkie znakomite dzieła muszą wytrzymać próbę sceny i próbę czasu, w związku z czym chińscy twórcy starają się wprowadzić swoje dzieła na światowe sceny. Działania te są coraz bardziej skuteczne i coraz więcej wybitnych oper chińskich zdobywa sobie popularność poza granicami kraju. Dla wykonawcy zarówno dzieł chińskich jak i europejskich ważnym jest, by sprostać wymogom stylistycznym i estetycznym danego dzieła.

Autor, zarówno podczas studiów jak i pracy zawodowej zauważył jak bardzo istotnym jest zwrócenie uwagi na części składowe dzieła jakim jest słowo i muzyka. Partytura to nie tylko zbiór nut i treści libretta lecz raczej wskazówka, by na ich bazie stworzyć kreację artystyczną. Kiedy śpiewamy opery Glucka i Mozarta, musimy uwzględnić ponadto różnice stylistyczne. Głębokie rozumienie muzyki obejmuje uwzględnienie koncepcji twórczej kompozytorów, zasad stylu muzycznego danej epoki, treści libretta, koncepcji postaci i jej funkcji w dramacie. Autor wybrał do swoich badań jedne z kluczowych momentów rozwoju opery, którego założenia koncepcyjne nie tracą na aktualności w obecnych czasach. Analizując wybrane arie autor ma nadzieję, że przyczyni się do zwrócenia uwagi na ważny aspekt, pomagający w lepszym rozumieniu muzyki i kreacji danej postaci scenicznej. Ciekawym wydaje się porównanie dawnych dzieł, z wybraną, quasi współczesną operą chińską.

## 2. Status badań

Autor przestudiował bogatą literaturę tematu. Znalazł wiele opracowań dotyczących reformy opery Glucka, brak jest w nich jednak opracowań poświęconych stricte wokalistyce. Literatura ta zawiera również listy i publikacje na temat własnych pomysłów kompozotora na reformę opery, opublikowane przez samego Glucka. Materiały te zawierają dużą ilość informacji badawczych o znacznej wartości poznawczej. Znakomitymi przykładami są tu : Newman Ernest „Gluck and the opera; a study in musical history" Londyn, przedruk wydania

z 1967 r. wyd. V.Gollancz, będąca monografią myśli reformatorskiej Glucka[8]; Patricia Howard „Gluck An eighteenth-century portrait in letters and documents”[9], monografia wydana przez Oxford Clarendon Press, zawierająca przemyślenia i uwagi Glucka na temat reformy operowej i muzyki, zdominowanej przez dramat. W trakcie zbierania i porządkowania danych dotyczących opery Glucka *"Iphigénie en Tauride"* Autor odkrył, że badania nad tą operą obejmowały np. wywiady z reżyserami, - "Robert Casen on Iphigénie en Tauride"[10]. Trudno jednak znaleźć informację, które byłyby pożyteczne z punktu widzenia reformy opery, przeprowadzonej przez kompozytora. Jedynie opublikowany na łamach EXPLORETIONS OF MUSIC artykuł Yang Xiaoqin "Konotacje dramatyczne i język muzyczny w operze Iphigénie en Tauride"[11] podejmuje tematykę zbliżoną do tej, która stanowi przedmiot badawczy zdefiniowany przez Autora.

Podobny problem dotyczy prac badawczych, dotyczących dzieł scenicznych Mozarta. W materiałach można znaleźć informacje dotyczące życia geniusza czy opublikowane listy ale większość opracowań książkowych to biografie kompozytora jak np. "Teoria Mozarta" Hildesheima[12].

Inaczej ma się sprawa z G. Donizettim. Opracowania badawcze dotyczące np. opery *"Łucja z Lammermoor"* koncentrują się głównie na analizie arii operowych. Niewiele jest odniesień do przemyśleń kompozytora Zdaniem Autora, relatywnie największą wartość referencyjną ma "Donizetti and His Operas"[13] Williama Ashbrooka wydana przez Uniwersity of Cambrige Press. Istnieje wiele materiałów dotyczących wybranych arii z tej opery, gdyż tak znane dzieło, jak *Łucja z Lammermoor* doczekało się wielu opracowań.

Chińska opera *Poemat o Mulan* jest jedną z najczęściej wystawianych na scenach międzynarodowych oper chińskich, a wzruszająca historia i poruszająca muzyka to główne przyczyny jej sukcesu. Duże zainteresowanie tą operą wynika przede wszystkim z faktu, że Mulan była słynną postacią w historii Chin, toteż istnieje wiele opracowań na jej temat, zwłaszcza jej arii, jak "Analiza arii Moja miłość będzie z Tobą na zawsze z opery Poemat o Mulan"[14] Shi Yaoyao opublikowana na łamach czasopisma "Yuefu Xinsheng (Journal of

8. "Gluck and the opera:A study in musical history Lon"dyn, przedruk wydania z 1967 r wyd. V.Gollancz Newman Ernest
9."An eighteenth–century portrait in letters and documents"[M] Oxford Clarendon Press,1995 Patricia Howard
10.https://www.concertclassic.com/article/iphigenie–en–tauride–selon–robert–carsen–au–theatre–des–champs–elysees–gaelle–arquez
11. "Konotacje dramatyczne i język muzyczny w operze Iphigénie en Tauride" EXPLORETIONS OF MUSIC(CHINA)2013 Yang Xiaoqin P70–P76
12.“Mozart(Hildesheimer)”2005 Taschenbuchausgabe bei inselTB,Frankfurt am Main,ISBN 3–458–34826–3
13. "Donizetti and His Opreas" Uniwersity of Cambrige Press 1983 Williama Ashbrooka
14. "Analiza arii Moja miłość będzie z Tobą na zawsze z opery Poemat o Mulan" THE NEW VOICE OF YUE-FU(The academic periodical of Shenyang Conservatory of Music)2014 Shi Yaoyao P167-P171

Shenyang Conservatory of Music)" i wiele innych. Niewiele jest artykułów na temat ewolucji i balansu pomiędzy muzyką a dramatem.

Wspomniane artykuły i opracowania książkowe dostarczyły pewnych podstaw teoretycznych do przemyśleń i wywodów Autora w trakcie pisania niniejszej pracy. Ze względu na kierunek badań i punkt wyjścia niniejszej pracy, Autor dokonuje przeglądu informacji zawartych w badaniach i analizuje je pod kątem zamierzonej pracy.

# Rozdział I

# Rola muzyki i dramatu w rozwoju opery

## Podrozdział 1: Wpływ reformy Glucka o „podporządkowaniu muzyki dramatowi" na rozwój opery.

Christoph Wilibald von Gluck (1714-1787) przeprowadził w latach 60-tych XVIII wieku reformę opery[15], pragnąc przeciwdziałać stagnacji, jaka stała się jej udziałem. Gluck wysunął pogląd, że "muzyka w operze musi być podporządkowana dramatowi". Powodem, dla którego tak uważał, była chęć przeciwstawienia się powszechnej naówczas w operze włoskiej modzie na nadmierne stosowanie ozdobników dźwiękowych i sprowadzenia opery do scenicznych popisów biegłości w opanowaniu techniki wokalnej. „Chcę, aby muzyka spełniła swoją prawdziwą misję – współdziałając z poezją, aby wzmocnić ekspresję emocjonalną i nadać piękno wydarzeniom na scenie, nie przerywając zarazem rozwoju fabuły i nie rozpraszając uwagi widza zbędną dekoracyjnością"[16]. Zaproponował zatem nową koncepcję i rolę muzyki w operze, które propagował poprzez swoją twórczość. Nalegał, aby dramaturg współpracował z kompozytorem, przy czym do dramaturga należy głos decydujący, kompozytor zaś powinien zapewnić mu środki muzyczne do realizacji tego zadania. Tylko w ten sposób można stworzyć bardziej wyrazisty dramat muzyczny. Jak wspomniał w przedmowie do *Alceste* „Starałem się, aby muzyka spełniała swoją prawdziwą funkcję – wzmocnić ekspresję poezji i przedstawić fabułę, zamiast przerywać dramat zbędnymi ozdobnikami. To zadanie poetów i kompozytorów do naśladowania natury, i do tego dążę… Moja muzyka służy jedynie zwiększeniu wyrazistości poezji i wzmocnieniu jej recytacji."[17]

Głównym celem reformy Glucka była „nieskazitelność i autentyczność jako podstawowe zasady rządzące wszystkimi dziedzinami sztuk pięknych". W jego opinii, opera stanowiła połączenie muzyki, poezji i dramatu. Muzyka miała zaś służyć rozwojowi fabuły oraz ekspresji emocji postaci. Rozwój fabuły nie powinien być zaburzany przez czcze popisy techniki wokalnej wykonawców które rozpraszały uwagę widowni. Elementy takie powinny zostać z opery bezwzględnie usunięte. Jego reforma opery obejmowała następujące punkty:
1. Zgodnie z zasadą „muzyki w służbie fabuły", kładł nacisk na prostotę i przejrzystość

15.Charles Burney on Gluck'a Reform of Opera Seria,1773 Charles Burney
16.Gluck and the Opera, Londyn, 1895, Ernest Newman P261
17. Gluck and the Opera, Londyn, 1895, Ernest Newman P266

formy muzycznej. Melodia odzwierciedlać miała wewnętrzny świat bohaterów, który miał być bliski realiom życia. Jego najwcześniejsze dzieło *Orfeusz i Eurydyka* znacznie różni się od tradycyjnych oper. Rola Orfeusza, pierwotnie przeznaczona dla kastrata, została zastąpiona przez partię tenorową. Arie mają przejrzystą, prostą strukturę, obdarzone piękną melodią i podporządkowane potrzebom rozwoju fabuły, nie zaś popisom techniki wokalnej. Przykładem może być aria „Che faro senza Euridice" (Co robić bez Eurydyki? – tłum.wł.) której melodia jest bardzo prosta i poruszająca, o naturalnej ekspresji dramatycznej, bez cienia pretensjonalności.

2. Gluck unowocześnił recytatyw, zmienił powszechnie wcześniej używany recytatyw secco z towarzyszeniem jedynie klawesynu i basso continuo na recytatyw z towarzyszeniem orkiestry - accompagnato. Wzorując się na koncepcji opery francuskiej, przywiązywał dużą wagę do formy ekspresji językowej, bliskiej recytacji, łącząc zarazem działania i zachowania postaci dramatycznych z recytatywem, zamiast czynić z niego nieistotny przerywnik pomiędzy ariami. Na przykład w pierwszym akcie *Iphigenia na Taurydzie* bohaterka opowiada kapłankom historię swojej rodziny z wielkim bólem i strachem. Ta melodyjna i falująca linia muzyczna sprawia, że struktura recytatywu bliższa jest stylistyce arii.

3. Gluck czerpał również ze stylu twórczego swoich poprzedników w orkiestracji utworu, eliminując monotonne linie basso continuo i zastępując je wyraźnym i jasnym podziałem pomiędzy partiami poszczególnych instrumentów. Napięcie partii orkiestry w preludium jest oczywiście spotęgowane, a zarazem delikatnie oddaje nastrój i piękną naturalną scenerię. Na przykład w scenie spotkania w piekle Orfeusza i Eurydyki, muzyka orkiestry głęboko porusza serca słuchaczy.

4. W tradycyjnej włoskiej opera seria chórowi nigdy nie poświęcono tyle uwagi, na ile zasługuje, Gluck zaś przywrócił chórowi jego pozycję ze starożytnej tragedii greckiej. W pierwszym akcie *Orfeusza i Eurydyki* to właśnie chór opisuje nieszczęśliwą śmierć ukochanej Orfeusza, Eurydyki. Pośród licznych głosów, dobitnie brzmi rozpacz Orfeusza, płaczącego po stracie ukochanej osoby, kurtyna zaś podnosi się w atmosferze nieukojonego żalu.

5. Gluck nadał także nowe znaczenie baletowi jako elementowi opery. Do tej pory w operze włoskiej balet stanowił jedynie dodatek estetyczny. Niekiedy stawał się nawet improwizowanym popisem techniki choreograficznej tancerza, co prowadziło do jego całkowitego oderwania od treści fabuły. Na potrzeby opery *Orfeusz i Eurydyka*. Gluck zatrudnił jednak choreografa, by połączyć w spójną całość ekspresję emocjonalną, postaci i fabułę opery.

Reformy Glucka tchnęły w operę nowe życie. Przyczyniły się zarazem do ustalenia

nowych standardów estetyki operowej. Przede wszystkim idee równości, wolności i braterstwa myślicieli oświeceniowych znalazły sobie pełne odzwierciedlenie w operze, a ludzkim emocjom został nadany bardziej realistyczny wyraz. Rzeczywistość zastąpiła misterne dekoracje sceniczne i odtąd rolą fabuły stało się wciągnięcie widza w świat spektaklu. Muzyka, zespół, dekoracje sceniczne, chór i scena zostały u Glucka ściśle związane z rozwojem fabuły opery.

Gluck przyjął dramatyzm w operze jako główny kierunek swoich reform, ratując tradycyjną operę włoską przed stagnacją i upadkiem oraz ustalając podstawowe zasady konstruowania i interpretacji opery, które miały ogromny i dalekosiężny wpływ na twórczość późniejszych kompozytorów.

## Podrozdział 2: Wpływ mozartowskiej koncepcji „dramatu w służbie muzyki" na rozwój opery

Ideą oper Mozarta było ukazanie rozwoju fabuły dramatycznej za pomocą muzyki i takie też było miejsce dramatu w jego dziełach. Niemal w tym samym czasie co reforma Glucka, Mozart pisał w liście do swojego ojca co następuje: „W operze libretto musi być bezwarunkowo uległym dzieckiem muzyki"[18]. Jest to zarazem odpowiedź na pytanie o istotę opery i główna idea jego koncepcji opery. Oczywiście, w przeciwieństwie do koncepcji Rousseau i Glucka „najpierw słowo, potem muzyka", podstawą propozycji Mozarta było „najpierw muzyka, potem słowo ". Uważał on, że sukces włoskich oper komicznych wcale nie był zasługą słowa , lecz „tego, że w ich operach komicznych króluje muzyka"[19].

Jednocześnie Mozart potrafił w pełni oddać muzyką różne charaktery postaci scenicznych. Muzyka ma charakter przejrzysty i giętki,co nadaje postaciom życia i autentyzmu. Mozart, podobnie jak Gluck, zdawał sobie sprawę z konsekwencji połączenia muzyki i dramatu w operze. Mozart jednak nie traktował słowa jako najważniejszego nośnika dramatyzmu, lecz przypisywał tę rolę muzyce. Koncepcję Mozarta streścić można w sposób następujący:

1. Muzyka to środek dramatycznego wyrazu. Podczas, gdy Gluck deklarował „Staram się być malarzem lub poetą, nie muzykiem", Mozart mówił: „Nie mogę wyrazić swoich uczuć i myśli wierszem lub barwą, gdyż nie jestem poetą ani malarzem. Potrafię jednak wyrazić je dźwiękiem, bo jestem muzykiem"[20]. Mozart był przekonany, że opera musi wyrażać

18 .Wybrane dzieła Mozarta [M], Shenyang, Liaoning Education Press, 1998, Yan Ge P169
19 .Estetyka muzyki [M], Pekin, Wydawnictwo Ludowe, 1991. Jiang Yimin P117
20.Wybrane dzieła Mozarta [M], Shenyang, Liaoning Education Press, 1998, Yan Ge P168

autentyczne emocje i obrazować charaktery bohaterów, rolę tę jednak pragnął powierzyć muzyce, nie słowu. Chociaż język muzyczny, którym posługiwał się Mozart, stanowił pozasłowną formę ekspresji, to jednak był niemniej wymowny, niż słowo, ponieważ „postacie dramatyczne działają zanurzone w muzyce, a ich językiem jest dźwięk”[21]. Rozwój fabuły odbywał się za pośrednictwem muzyki.

2. „Muzyka musi być zawsze muzyką”. „Muzyka ma obrazować życie, lecz musi to być harmonijna ekspresja"[22]. Nawet w najbardziej dramatycznych scenach muzyka Mozarta, pozostaje swobodna i naturalnie płynąca ."[23] Mozart, ze swoim niezrównanym talentem wykazał wyjątkową umiejętność wyrażania ludzkiej natury za pomocą piękna muzyki. Nawet dla brutalnej postaci Osmina, z *Uprowadzenia z seraju* Mozart stworzył fragmenty okraszone przepiękną melodią, jak np. słynne arie „O, wie will ich triumphieren” lub „Wer ein Liebchen hat gefunden”. Kiedy gniew Osmina stawał się coraz bardziej intensywny, Mozart nie użył gwałtownej i niemiłej dla ucha muzyki, by opisać człowieka, którego wściekłość miała za moment przekroczyć wszelkie granice. Zamiast tego połączył piękny śpiew z iście wirtuozowskimi łamańcami językowymi, czyniąc tę partię miłą do słuchania. Obdarzenie zdecydowanie negatywnej postaci tak piękną muzyką odzwierciedla nacisk, jaki kładł Mozart na rolę muzyki w operze. Bez względu na to, jaki charakter czy emocje wyraża, muzyka musi być piękna!

Twórczość operowa Mozarta wywarła ogromny wpływ na późniejszą twórczość epoki Romantyzmu.Twórczość jego przenika duch humanizmu, a spuźcizna kompozytorska stanowi nieocenione dobro kultury, które odegrało znaczącą rolę w procesie ewolucji i rozwoju współczesnej opery.

## Podrozdział 3: Charakterystyka twórczości operowej Donizettiego a związki muzyki i dramatu

W teorii dramatyzm operowy oznacza, że musi istnieć jakieś połączenie między muzyką i dramatem. W tym sensie połączenie muzyki i poezji odgrywa kluczową rolę we wzmacnianiu dramatyzmu opery, dlatego Gluck i Mozart przywiązywali tak dużą wagę do ścisłego związku muzyki i fabuły. Mozart i Gluck rzeczywiście zaproponowali dwie przeciwstawne koncepcje związku pomiędzy dramatem i muzyką w operze. Kiedy jednak ponownie przeanalizujemy

21.Muzyka w cywilizacji zachodniej [M], Long,P.H. P403
22.Piękna muzyka Mozarta pozostaje na zawsze w ś wiecie [J], Muzyka ludowa, 1991, Wei Min P12.
23.Piękna muzyka Mozarta pozostaje na zawsze w ś wiecie [J], Muzyka ludowa, 1991, Wei Min P12.

twórczość Mozarta i Glucka z perspektywy balansu pomiędzy słowem a muzyką nietrudno zauważyć, że istnieje pomiędzy nimi wiele podobieństw. Innymi słowy, poprzez przeciwstawne poglądy możemy odkryć, że mają one również pewną konsekwencję w koncepcji estetycznej opery. Podstawową zasadą reformy operowej jest poszukiwanie wyważonego kompromisu pomiędzy przekazem werbalnym, a melodią. Gluck wyraził również zamiar zintegrowania materiału muzycznego w operze, muzyka musiała zaś rozwijać się w zgodzie z fabułą dramatyczną. Mozart też chciał ścisłego zintegrowania muzyki z fabułą i również u niego muzyka miała być całkowicie spójna z konstrukcją fabuły. Obaj opowiadali się za wzmocnieniem znaczenia dramatu poprzez organiczenie dominacji sfery muzycznej nad słowem.

Począwszy od wzmocnienia związku muzyki z dramatem, reformy Glucka miały istotny wpływ na ekspresję wyrazu scenicznego, sprzyjając rozwojowi opery i stanowiąc niewątpliwą inspirację dla Mozarta. Chociaż Mozart opowiadał się za nadrzędną rolą muzyki, zawsze konstruował ją wokół koncepcji dramatycznej. Donizetti był niewątpliwie kompozytorem, na którego ogromny wpływ wywarły idee Glucka i Mozarta. Jako jeden z najważniejszych kompozytorów romantycznych w XIX wieku, Donizetti stworzył wiele znakomitych oper, o doniosłym znaczeniu dla wczesnoromantycznej muzyki włoskiej i włoskiej opery.

Donizetti posiadał ogromny talent w kreowaniu charakterów bohaterów oper za pomocą warstwy melodycznej. Linia melodyczna tworzy wartwę brzmienia na której osnute są różnice charakterologiczne, zwroty akcji i bogactwo przekazywanych emocji.

Od strony literackiej, w wielu swoich operach wykorzystał Donizetti arcydzieła literatury romantycznej takich twórców, jak np.: Victor Hugo, Alexandre Dumas, W. Scott czy GG Byron. Wiele z jego dzieł odzwierciedla ducha czasu i klimat włoskich dążeń do wyzwolenia i jedności narodowej, stanowiąc pochwały bohaterów, którzy walczyli z tyranią ówczesnych władców. Jego opery komiczne *Napój miłosny* i *Don Pasquale* zawierają przekonujące obrazy ludzi pełnych optymizmu, jednocześnie bawiąc i ucząc publiczność. Ciekawe libretta i poruszane tematy stanowią podstawę sukcesu jego oper. To właśnie umiejętne wykorzystanie twórczości literackiej pozwala na uzyskanie przekonywującej ekspresji konfliktu dramatycznego na scenie operowej. Omawiana w niniejszej pracy opera *Łucja z Lammermoor*, jest znakomitym przykładem nawarstwiających się konfliktów. W tej tragicznej historii miłosnej akcja rozwija się stopniowo, a gdy konflikt osiąga apogeum, wykorzystana zostaje ekspresja muzyki, by przedstawić szaleństwo nieszczęśliwej kobiety i poruszyć publiczność.

Bazując na sukcesie Glucka i Mozarta, Donizetti odważnie wykorzystał elementy partii chóru i choreografię, by wzbogacić ekspresyjność fabuły oraz zastosował możliwie

najbardziej zwięzły i realistyczny przebieg akcji.

Donizetti skrupulatnie tka misternie muzyczny rozwój dramatycznej historii. Bogactwo jego stylu nie manifestowało się poprzez częste zmiany scenografii, czy dużej liczbie recytatywów, lecz poprzez precyzyjne i sensowne wykorzystanie formy arii. Dlatego muzyka kompozytora odgrywa istotną rolę w kreacji sylwetek postaci. Arie w operach Donizettiego mają zatem duże znaczenie praktyczne z punktu widzenia kreacji ról i muzycznego opisu charakterologicznego bohaterów.

Co ważniejsze, by wiązać ściśle muzykę i dramatyzm, Donizetti w swojej twórczości wprowadził liczne innowacje w zakresie samej techniki wokalnej, czym przyczynił się do rozwoju bel canto. Donizetti należy do okresu w którym króluje technika bel canto. Znakomite opanowanie techniki wokalnej, pozwalającej na wykonanie karkołomnych kadencji, a jednocześnie subtelne poprowadzenie linii melodii wraz z użyciem dynamiki od ppp do ff służą rozwojowi fabuły, zabierając widza i słuchacza w głębię treści libretta. Kompozytor połączył konstrukcję arii operowych z techniką wokalną bel canto. Oprócz nacisku kładzionego na wpływ techniki śpiewu na barwę głosu podczas fragmentów dramatycznych, poszukiwał miękkości i piękna barwy w śpiewie, idąc za duchem epoki. Był nie tylko kontynuatorem tradycyjnej opery włoskiej w zakresie koherencji, wyrównania brzmienia i dojrzałości głosu, lecz również używał barwy jako przekazu emocjonalnego i zwrotów akcji.

To właśnie dzięki swojej reformie opery pod hasłem „muzyki podporządkowanej dramatowi” Gluck ocalił podupadającą tradycyjną operę włoską od postępującego marazmu, który skutkował, że scena operowa, stała się areną popisów techniki wokalnej, pozbawionych głębszej refleksji czy koncepcji twórczej. W podobnym duchu działał Mozart, który jednak dążył do „słowa podporządkowanego muzyce”. Okres bel canto spowodował dalszy rozwój opery i świadomości połączenia słowa i muzyki, a w konsekwencji lepszego przekazu fabuły i treści.

# Rozdział II

# Elementy dramatyczne i muzyczne w operach Glucka i Mozarta

## Podrozdział 1: Elementy dramatyczne i muzyczne jako kluczowe fundamenty konstrukcji arii na przykładzie partii Pyladesa z opery *Ifigénie en Tauride* Ch. W. Glucka

### 1. Fabuła i treść opery

*Ifigénie en Tauride* jest kontynuacją jego francuskiej opery *Ifigénie en Aulide*. Temat obu oper zaczerpnięty jest ze starożytnej mitologii greckiej. Libretto *Ifigénie en Tauride* napisał Nicolas-François Guillard. Opera powstała w roku 1779, premiera zaś odbyła się w Paryżu dnia 18 maja 1779, okraszona wielkim sukcesem. Jednocześnie w 1781 roku Gluck napisał niemiecką wersję *Iphigénie en Tauride* noszącej tytuł *Iphigenie auf Tauris*, specjalnie z okazji wizyty rosyjskiego Wielkiego księcia Pawła w Wiedniu. Niemiecka wersja opery jest również jedyną operą w języku niemieckim, jaką stworzył Gluck. Treść bazuje na mitologii greckiej. W koszmarnym śnie Iphigenie widzi w swoim rodzinnym mieście wydarzenia, w wyniku których zginą jej krewni, ona sama zaś uśmierci własnego brata Orestesa. Scytyjski król Thoas, by uniknąć nieszczęścia związanego z kradzieżą posągu greckiej bogini, pragnie złożyć w ofierze dwóch schwytanych jeńców. Szczera przyjaźń i gotowość do poświęcania widoczna jest w obliczu śmierci dwóch więźniów, Pyladesa i Orestesa. Bohaterstwo i ofiarność tak porusza Iphigenię, że ta uwalnia Pyladesa i pozwala mu wrócić do Grecji, aby dostarczyć list. Orestes zaś z własnej woli chce zostać złożony jako ofiara. W chwili największego niebezpieczeństwa przybywa z odsieczą Pylades, zabijając królaThoasa i ratując Orestesa. Bogini Diana w końcu wybacza Orestesowi jego czyn.[24]

Fabuła opery odzwierciedla konflikt między dobrem a złem: dobro i piękno Iphigeni, Orestesa i Pyladesa kontrastuje z brzydotą i złem uosabianymi przez Thoasa. Treść opery staje się znakomitą płaszczyzną, by ukazać sieć konfliktów psychologicznych, emocjonalnych i charakterologicznych. Jednocześnie opera ta przedstawia refleksję dotyczącą ludzkiej natury i skrajności ludzkich charakterów, a także ludzkiej słabości i odwagi. Kiedy Orestes zabił matkę, chcąc pomścić ojca, sam pogrążył się w głębokiej depresji, miotany poczuciem winy. Kiedy stanął twarzą w twarz ze swoim przyjacielem Pyladesem, doszedł do wniosku, że jedyną obroną honoru i wyzwoleniem będzie szybka śmierć. Pylades z kolei to postać nieustraszonego, szczęśliwego bohatera, ratującego przyjaciół w niebezpieczeństwie.

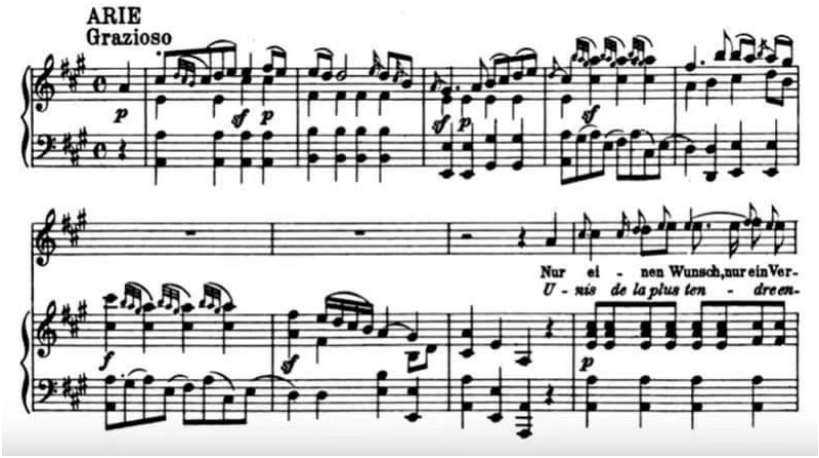
24.Holden, Amanda (Ed.), The New Penguin Opera Guide , New York: Penguin Putnam, 2001. ISBN 0–140–29312–4 P371

## 2. Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Unis des la plus tender enfance”

Aria „Unis des la plus tender enfance” pojawia się w pierwszej scenie drugiego aktu tej opery. Pylades i jego najbardziej lojalny przyjaciel Orestes udają się na wyspę, by uratować Ifigénie, niestety obaj zostają schwytani przez Thoasa i umieszczeni w celi, gdzie oczekują na śmierć. Orestes żałuje, że naraził na śmierć swojego najbliższego przyjaciela, ale Pylades jest bardzo dumny z tego, że umiera ze swoim przyjacielem. Intonuje więc tę arię, wspominając trwającą od dzieciństwa przyjaźń.

Aria utrzymana jest w charakterze lirycznym, o rytmie zbliżonym do melorecytacji. Przyjaźń z Orestesem od dzieciństwa, a także spokój i odwaga wobec nieuniknionego losu i śmierci, wyrażają optymistyczny, otwarty i mężny charakter bohatera.

Arię rozpoczyna pogodnie partia fortepianu w tonacji A-dur, bardzo łagodną progresją melodii wznoszącej, co stanowi ilustrację wspomnienia czasu, gdy obaj bohaterzy byli jeszcze dziećmi. (Przykład.1)

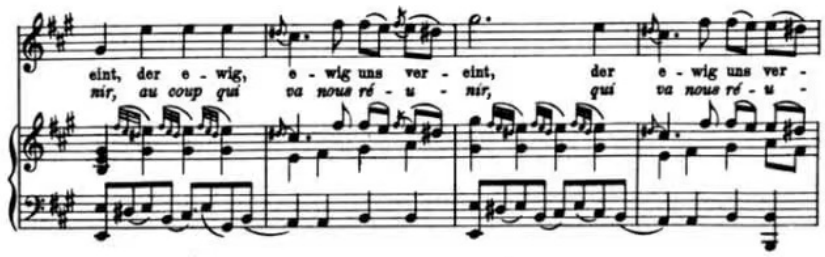



**(Przykład .1)**[25]

Ponieważ melodia utrzymana jest w łagodnym charakterze, wymaga od śpiewaka dbałości o miękkie prowadzenie głosu. Szlachetność brzmienia, legato mają wyrażać szlachetność uczuć i nadać słowu przyjazny i bohaterski, w obliczu nadchodzącej śmierci, wymiar.

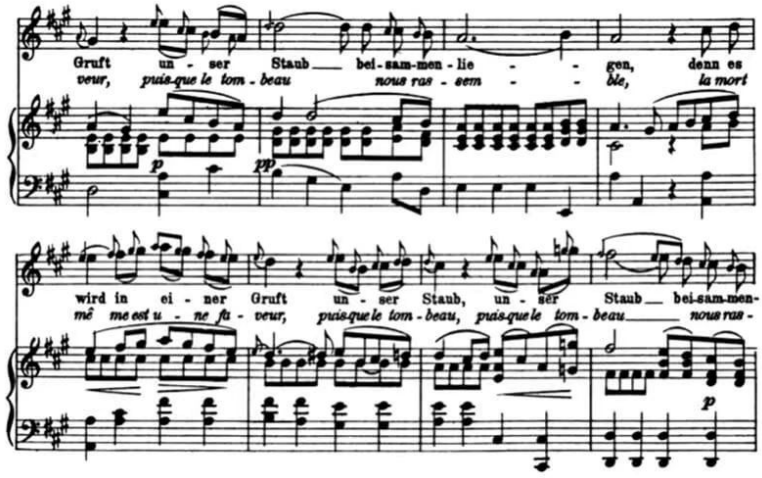
Są w niej dwa punkty kulminacyjne, pierwszy we fragmencie „au coup qui va nous réunie” (nagle kto nas połączy; tłum. wł.), prowadzący do wspólnego stawienia czoła śmierci. Fraza muzyczna, tak jak podjęta decyzja bohatera, rozwija się stopniowo. Pojawiające się skoki interwałowe oddają optymizm i pogardę śmierci Pyladesa. (Przykład. 2)

25.Alfred Dörffel(1821–1905) Leipzig:C.F.Peters,(1900).Plate 7506 P38




(**Przykład. 2**) [26]

Następnie w środkowej części arii melodia powraca do łagodnego nastroju z początku, torując drogę drugiej muzycznej kulminacji. Druga kulminacja następuje we frazie „La mort meme est une faveur" (Śmierć jest dobrodziejstwem; tłum. wł.) i powtarza się w kolejnej frazie. (Przykład. 3) Aria kończy się w sposób przywołujący łagodną melodię części początkowej, opisując ich przygotowanie się do śmierci.




(**Przykład. 3**) [27]

Aria, wydawałoby się, nie nastręcza większych trudności pod względem zakresu skali czy techniki wokalnej, a forma akompaniamentu orkiestry jest typowa dla epoki muzyki klasycznej. Każde jednak zdanie tej arii, każdy dźwięk jej melodii opisuje piękno przyjaźni i stanowczość w obliczu śmierci. Ukazuje nam Pyladesa - szlachetnego i dumnego Greka, wiernego przyjaźni i gotowego do poświęcenia życia w jej imię, do stawienia czoła śmierci bez lęku, człowieka prawego i budzącego podziw swoim bohaterstwem. Choć bohaterowie stoją tu w obliczu śmierci, Gluck nie użył dramatycznej i przerażającej muzyki, lecz ciepłą i delikatną melodią opisał piękno przyjaźni na dobre i złe. Jest to znakomity przykład koncepcji Glucka -„muzyki w służbie fabuły". Prowadzenie linii melodycznej, w której dbałość o miękką frazę

26.Alfred Dörffel(1821–1905) Leipzig:C.F.Peters,(1900).Plate 7506 P39
27.Alfred Dörffel(1821–1905) Leipzig:C.F.Peters,(1900).Plate 7506 P39

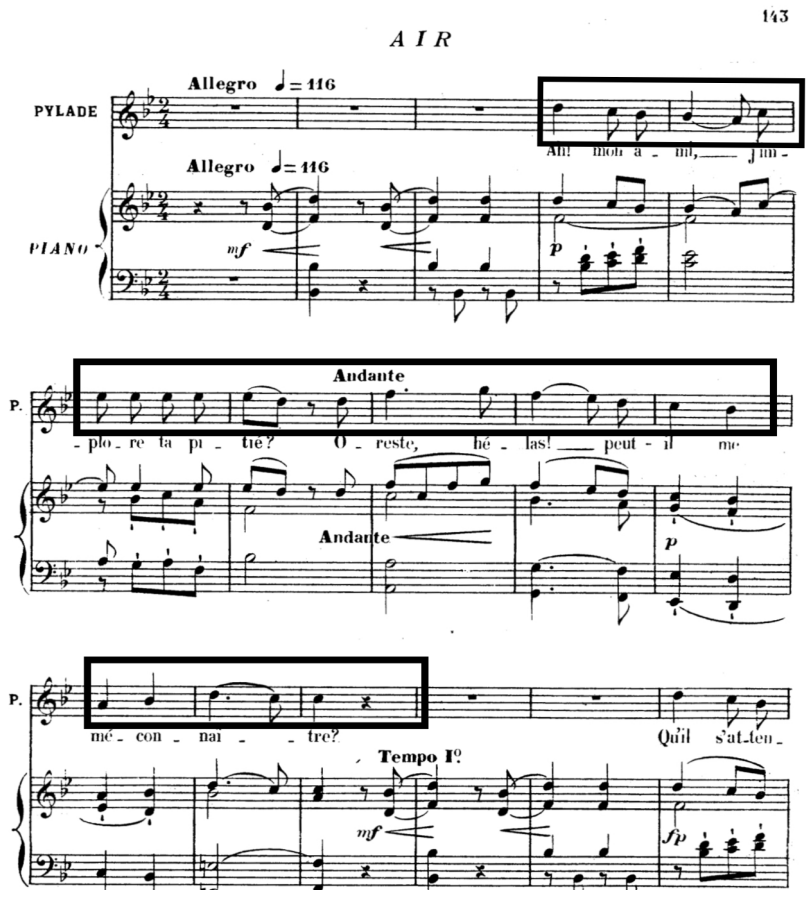
jest niezwykle istotna, szczególnie na dźwiękach passaggio jest niezwykle trudnym zadaniem. Aria, której konstrukcja nie obfituje w wirtuozowskie przebiegi lub okraszona jest wspaniałymi górami sprawia trudności, ponieważ przechodzenie pomiędzy rejestrami wymaga znakomicie wyrównanego głosu. Kontrola oddechu jest tu podstawą, by żaden dźwięk nie został wybity czy nadmiernie zaznaczony. Legato i miękkie prowadzenie powinno odzwierciedlać siłę ducha i brak lęku przed nieuchronnym losem. Należy również zwrócić uwagę na podejście w obu kulminacjach, by konieczność podparcia górnych dźwięków nie spowodowała skokowych różnic w dynamice, które zaburzałyby linię melodyczną.

### 3. Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Ah!, mon ami, j'implore ta pitiè"

Aria pojawia się w czwartej scenie trzeciego aktu opery, kiedy Ifigenie mówi Orestesowi i Pyladesowi, że może przekonać Thoasa do uwolnienia jednego z nich i prosi tego, który zostanie uwolniony, aby udał się do jej siostry Elektry po pomoc. Ifigenie postanowiła uratować Orestesa, na co obaj przyjaciele pozornie przystali. Ale po jej odejściu Orestes postanowił przekonać Pyladesa, by ten uciekł. Orestes bowiem nie mógł znieść myśli, że jego przyjaciel zginie, Pylades z kolei był gotów poświęcić się dla ratowania przyjaciela.

Aria utrzymana jest w tonacji B-dur. Jej celem jest przekonanie Orestesa do ucieczki, podczas, gdy Pylades poświęci się za niego. Gluck również i tutaj zastosował koncepcję „muzyki w służbie fabuły", co znajduje odzwierciedlenie w następujących elementach:

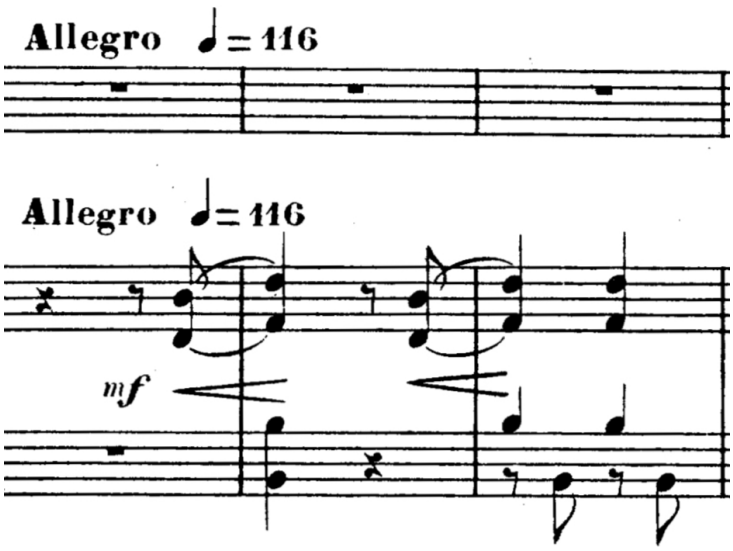
- tempo tej arii jest stosunkowo szybkie, co podkreśla niespokojny nastrój Pyladesa.
- melodia krąży wokół motywu ( Przykład. 4), który jest powtarzany wielokrotnie. Ten nawracający motyw ukazuje szczerość i oddanie Pyladesa, pragnącego przekonać Orestesa do ucieczki i ratowania swojego życia.



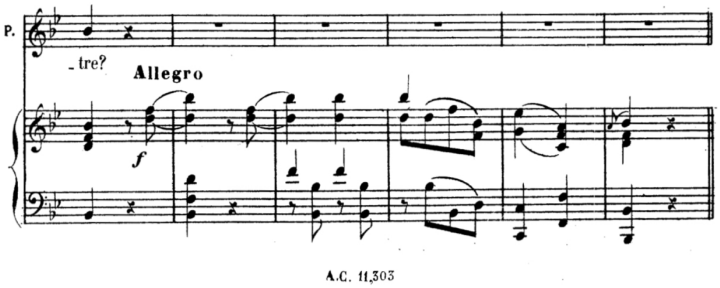

**(Przykład. 4)** [28]

W partii akompaniamentu pojawia się akord oparty na grupie trioli, po którym następuje akord na ósemkach, a następnie ćwierćnuty, co wywołuje wrażenie pewnej nierównowagi (Przykład. 5). Napięcie fabuły oddaje tu dźwięk w rytmie sugerującym bicie ludzkiego serca. Ponaglenia Orestesa, który pragnie, by przyjaciel jak najszybciej się uratował, mają także swoje odzwierciedlenie w przebiegu rytmicznym. Ta sama forma akompaniamentu pojawia się ponownie na końcu arii (Przykład. 6), który stanowi jakby odbicie początku, opisując dźwięk bicia serca Pyladesa, tworząc niespokojny i napięty nastrój.

28.Friedrich Brissler(1818–1893) Leipzig:C.F.Peters,n.d.(ca.1882).Plate6661, P143




**(Przykład. 5)** [29]




**(Przykład. 6)** [30]

Gluck opracował kilka własnych struktur przebiegów dźwiękowych, którymi zastąpił charakterystyczne dla opery włoskiej ciągłe powtarzanie motywów. W żadnej z jego arii nie usłyszymy rozbudowanych ozdobników i przebiegów koloraturowych, tak ulubionych w tamtejszej operze włoskiej, W operze kompozytor użył języka francuskiego, który w połączeniu fragmentów o cechach parlando, ze śpiewną linią melodyczną, nadaje ariom charakteru bardziej narracyjnego. W tej koncepcji przemyślana jest też orkiestracja i znaczenie orkiestry jako elementu w służbie dramatu.

Partia orkiestry w tej operze jest niezwykle dramatyczna. Jej ekspresyjność, szczegółowo i realistycznie opisuje otoczenie, psychikę postaci i ich emocje, co stanowi całkowitą innowację pod tym względem i wnosi do muzyki świeżość oraz niespotykany dotąd dramatyzm. Jeżeli chodzi o stronę wokalną, to jest ona pisana w podobnych charakterze, co poprzednia aria. Przede wszystkim istotne jest wyrównanie głosu i legatowe prowadzenie linii melodycznej. Nie ma tu fantastycznych kadencji i dźwięków topowych, ale jest za to piękno i bogactwo

29.Friedrich Brissler(1818–1893) Leipzig:C.F.Peters,n.d.(ca.1882).Plate6661, P143
30.Friedrich Brissler(1818–1893) Leipzig:C.F.Peters,n.d.(ca.1882).Plate6661, P145

brzmienia, które współgra z brzmieniem orkiestry. Niewątpliwym jest, że arie te wymagają od śpiewaka bardzo dobrej techniki wokalnej, która pozwala na takie prowadzenie frazy. Kontrola oddechu, a także zwrócenie uwagi na barwę głosu przy bezprogowym przejściu pomiędzy rejestrami stanowi przykład znakomitego opanowania techniki śpiewaczej. Kreowanie postaci tak, by była żywa jest tu związane z nienagannym prowadzeniem frazy. To niezwykle trudne elementy do realizacji dla tenorów kreujących tę partię. Przyjaźń i poświęcenie powinno być słyszalne nie tylko w słowach libretta, ale też i w głosie. Kreowanie kolorystyki brzmieniowej to zadanie wokalne i aktorskie w tej partii.

## Podrozdział 2: Charakterystyka muzyczno-dramatyczna w arii tenorowych z opery Czarodziejski flet.

### 1. Fabuła i treść opery

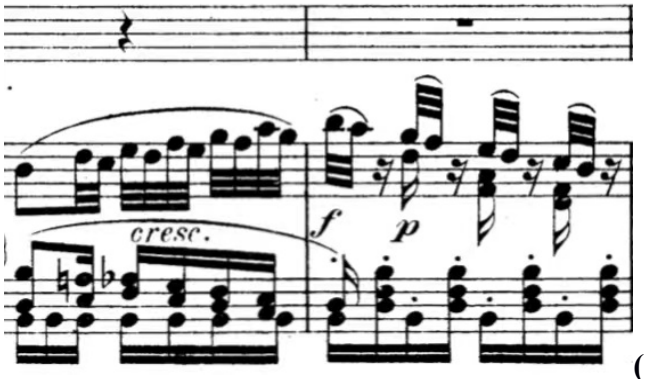
Opera *Czarodziejski flet* została napisana na krótko przed śmiercią Mozarta. Była to ostatnia opera w jego życiu. Mimo że Mozart żył wówczas w biedzie i był nękany chorobą, nie przerywał swojej pracy twórczej. Entuzjastycznie zgodził się na komponowanie muzyki do opery z librettem Emanuela Schikanederea. Aby zapewnić mu lepsze warunki pracy, librecista wynajął Mozartowi mały pokój w pobliżu teatru. We wrześniu 1791 Mozart ostatecznie ukończył pracę nad operą, premiera zaś odbyła się dnia 30 września w Victor Theatre, a kompozytor sam dyrygował spektaklem. *Czarodziejski flet* to opera o charakterze narodowym i głębokim przesłaniu filozoficznym, a jej koncepcja twórcza jest zaś związana z ruchem masońskim. Mozart użył łatwej do zrozumienia i przekonującej formy, aby sprytnie przekazać przesłanie społeczne. Struktura opery jest doskonale wyważona, treść tematyczna szeroko rozbudowana, a sylwetki postaci pełne wyrazu. Mozart wykorzystał motyw konfliktu między przywódczynią „Mrocznego Królestwa"- Królową Nocy, a Sarastrem, przywódcą „Królestwa Światła". W historii kryło się też przesłanie, że siły światła wieku Oświecenia zwyciężą. Utworem tym Mozart dokonał milowego kroku w rozwoju opery niemiecko-językowej. Opera *Czarodziejski flet* - *Die Zauberflöte* łączyła w sobie różne elementy – arie, wraz z dialogami, stąd jej nazwa Sprechgesang. Poprzez baśń, elementy dramatyczne, w operze żywo ukazano sprzeczności i konflikty między, miłością i prawem, porywem serca, a powinnością.

## 2.Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Dies Bildniss ist berzaubernd schön”

Ta aria pojawia się w pierwszym akcie opery, kiedy to książę Tamino, zaatakowany przez potwora, mdleje, ratują go zaś służące Królowej, które przybywają na czas. Następnie książe dowiaduje się , że córka Królowej Nocy, Pamina, została porwana i jeśli książę zdoła uratować Paminę z rąk arcykapłana Sarastro, Królowa Nocy odda mu ją za żonę. Kiedy książę widzi portret Paminy, od razu się w niej zakochuje, wyrażając swoją miłość od pierwszego wejrzenia arią „Dies Bildniss ist berzaubernd schön”.

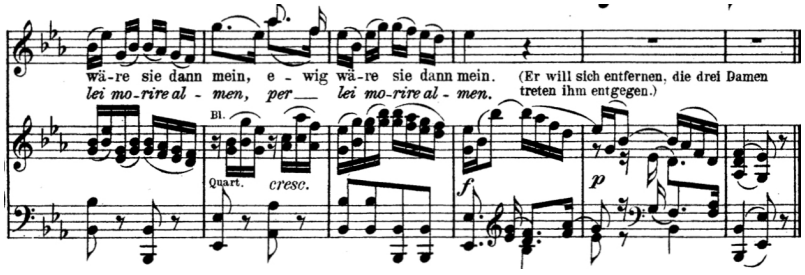
Aria ta skomponowana jest według tradycji opery włoskiej o strukturze trzyczęściowej. Utwór rozpoczyna się powolnym tempem w takcie na 2/4, rozwijając się w akordzie tonicznym Es-dur. Ten fragment opisuje wahania emocjonalne bohatera, który widząc portret Paminy czuje budząca się miłość. Aria również bardzo wyraźnie opisuje osobowość Księcia. Słuchając tej delikatnej muzyki doświadczamy subtelnych zmian emocjonalnych postaci. Następnie tonacja przechodzi w B-dur, a słowa i melodia stopniowo stają się coraz bardziej złożone. Zarówno słowa, jak i melodia ukazują wewnętrzne wahanie Tamino, „doch fühl ich's hier wie Feuer brennen. Soll die Empfindung Liebe sein?” (Jednak czuję tu, że coś pali jak ogień. Czy to oznacza odczucie miłości?; tłum. wł.), aż do trzydziestego piątego taktu, kiedy Tamino wreszcie uświadamia sobie, jak głęboka jest jego miłość do Paminy. Melodia współgra z akordem dominantowym B-dur i za pośrednictwem gruppetto wprowadza tonikę, której towarzyszy wyraźne zakończenie akapitu, doskonale oddające klasyczne piękno muzyki Mozarta.

W takcie 37 następuje powrót do tonacji Es-dur. Wznosząca się melodia słów „o wenn ich sie nur finden könnte, o wenn sie doch schon vor mir stünde” (o gdybym ją mógł znaleźć, o gdyby ona przede mną stała; tłum.wł.) oznaczona jest przez Mozarta *crescendo*, wskazującym na napięcie emocjonalne. Jest to odwaga i determinacja Tamino, by uratować Paminę. Zwłaszcza dwie frazy wznoszące i powtarzające się aż do rejestrów wysokich oraz kilka przerywanych figuracji, które torują drogę do kulminacji arii, odzwierciedlają intensywność emocji postaci Księcia. Faktura akompaniamentu tego utworu podkreśla partię wokalną, czyniąc muzykę żywą i entuzjastyczną. (Patrz Przykład. 7)




**( Przykład. 7)**[31]

W takcie 60 jest skok nonowy, wskazujący, że Tamino w końcu zrozumiał własną miłość. Słowa i muzyka osiągają jednocześnie kulminację, kończąc się w ciepłej i energicznej atmosferze (Przykład. 8).




(**Przykład. 8)**[32]

Mozart dzieli ekspresję emocjonalną tego utworu na trzy części. Pierwsza część to moment, kiedy Książę widzi portret po raz pierwszy i poruszony urodą Księżniczki, zaczyna odczuwać miłość. W części drugiej, wraz ze zmianami melodii, emocje bohatera przybierają na sile i coraz wyraźniej podkreśla on krystalizowane się uczucie. Wraz z rozwojem muzyki, twierdzi, że nigdy nie czuł się w ten sposób i że zaczyna płonąć jak ogień w głębi serca. W trzeciej części arii bohater czuje się nieco spokojniejszy, wyrażając swoją determinację, by uratować Księżniczkę z rąk okrutnego władcy.

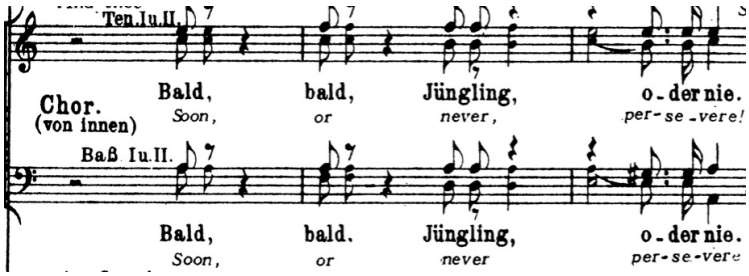
### 3.Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Wie stark ist nicht dein Zauberton”

Ta aria pojawia się w szóstej scenie pierwszego aktu. Jest ona bardzo ważna z punktu rozwoju fabuły. Zanim książę spróbuje wejść do „krainy Słońca”, musi przejść próby. Sprecher wychodząc ze świątyni mówi księciu, że Sarastro nie jest demonem, lecz mędrcem, który swoim przemyślanym działaniem i determinacją chce przywrócić światu równowagę. Ponieważ Królowa Nocy chce rządzić światem przesądami, nienawiścią i niewolą, ojciec Paminy przed śmiercią podarował Sarastrowi amulet Siedmiokrotnego Kręgu Słonecznego, aby ten mógł uchronić księżniczkę Paminę od wpływu nienawiści jej matki. Tamino, wątpiąc

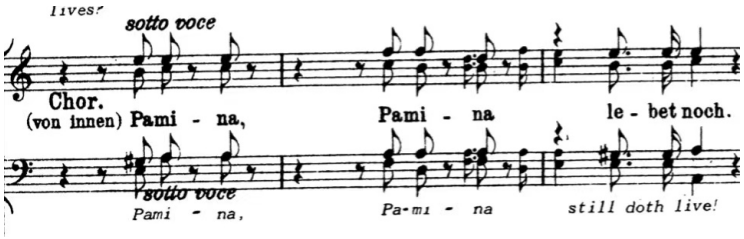
31.August Horn(1825–1893) Leipzig:Breitkopf und Härtel,n.d.(1871)P26
32.August Horn(1825–1893) Leipzig:Breitkopf und Härtel,n.d.(1871)P27

w prawdziwość słów Sprechera, martwi się czy Pamina jeszcze żyje. Kiedy już ma odejść, tajemniczy głos mówi mu, że Pamina wciąż żyje. Natychmiast jego zmartwienie zmienia się w radość. Gra więc na czarodziejskim flecie, przez co dzikie zwierzęta wychodzą z lasu zasłuchane i łagodne. Widząc jak wielką mocą jest obdarzony czarodziejski flet Tamino wierzy, że uda mu się uratować ukochaną.

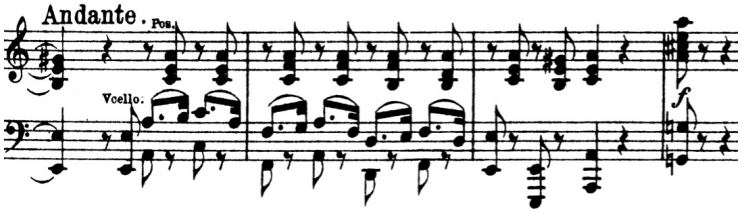
W części recytatywnej wyraźnie przedstawia uczucia Tamino, zmieniające się od niepokoju po mocną wiarę. Część recytatywna utrzymana jest w tonacji A-dur, a fragmenty chóralne i faktury orkiestrowej partii akompaniamentu rozwijają się stopniowo, tworząc bardzo bogaty efekt dźwiękowy jako tło rozwoju emocji Tamino. Przede wszystkim partia chóru, to wznosząca progresja sekundowa, potęgująca uczucie niepokoju i wątpliwości bohatera (patrz przykład 9 i przykład 10), rozbrzmiewając niczym echo jego myśli w cichym lesie. Jednocześnie w partii akompaniamentu (wyciąg fortepianowy) lewa ręka gra skokowo szesnastki z kropką, podczas, kiedy prawa ręka wykonuje akordy blokowe w pozycji nieakcentowanej (patrz przykład 11), co tworzy jeszcze bardziej niepokojącą atmosferę. W tym fragmencie Tamino wątpi, czy z tej sytuacji uda się wyjść obronną ręką.




**(Przykład. 9)**[33]




**(Przykład.10)**[34]




**(Przykład 11)**[35]

Aria zaczyna się piękną i rześką partią fletu, od razu tworząca atmosferę nadziei. Tamino

33.August Horn(1825–1893) Leipzig:Breitkopf und Härtel,n.d.(1871)P59
34. August Horn(1825–1893) Leipzig:Breitkopf und Härtel,n.d.(1871)P60
35.August Horn(1825–1893) Leipzig:Breitkopf und Härtel,n.d.(1871)P60

widząc, że dzikie zwierzęta poddają się czarowi melodii nabiera nadziei, że bardzo trudne zadanie uratowania Paminy może się powiedzie. Część początkowa utrzymana jest w tonacji C-dur, radosny nastrój kreowany jest poprzez połączenie progresji i skoków interwałowych. Tempo jest również nieco szybsze. Tamino śpiewa, by wyrazić swoje zaskoczenie potężną magią czarodziejskiego fletu. Przy słowie „doch" następuje zmiana nastroju. Główny bohater widzi, że czarodziejski dźwięk nie działa na Paminę i ta się nie pojawia. Tempo zmienia się na wolniejsze. Kolejne pytania „wo" obrazują niepokój. Grając ponownie nagle słyszy głos fletni Papageno. W melodii powraca żywy charakter. W sercu narasta radość i nadzieja i Tamino wybiega idąc za głosem fletni i serca.

W krótkim czasie następuje wiele dramatycznych zwrotów, skłaniających słuchaczy do podążenia za muzyką oraz niespodziewanym rozwojem akcji. Muzyka jest w niezwykłej harmonii z tekstem libretta. Każdy zwrot emocjonalny zauważany jest w harmonii, tempie, dynamice i kolorze frazy. Aria ta to jeden ze wspaniałych przykładów jak dalece kompozytor rozumiał teatr operowy i potrafił ozdobić zmiany nastroju Tamina uroczą melodią, która znakomicie wpisuje się w dramaturgię sztuki i tworzy z powiązania słowa i muzyki prawdziwy Meisterstück.

### Podrozdział 3: Kontrasty między elementami muzycznymi i dramatycznymi w operach *Iphigénie en Tauride* i *Die Zauberflöte*

Dzieła dwóch wybranych przez Autora mistrzów opery są reprezentatywne i odegrały znaczącą rolę w procesie historycznego rozwoju opery. Są wspaniałym przykładem rozumienia sztuki operowej przez obu twórców. Wykonując i analizując te dwa utwory, wyraźnie wyczuwamy odmienność koncepcji związków pomiędzy muzyką i dramatyzmem u obu kompozytorów.

Gluck pozostawał pod silnym wpływem idei ruchu Oświecenia, toteż połączył ówczesną estetykę z tradycjami opery włoskiej. Gluck przyjął koncepcję filozoficzną Rousseau jako sposób na zreformowanie opery włoskiej, a w ślad za nim wysuwając hasło „powrotu do natury", implikujące operę prostą i racjonalną, opartą na rozwoju fabuły. Oznaczało to odejście od dawnej pogoni za skomplikowanym stylem twórczym i czczymi popisami techniki wokalnej na rzecz dążenia do jedności muzyki i dramatu. Głównym celem stało się założenie, by wszystkie elementy opery: muzyka, słowo, gra sceniczna, służyły odtąd rozwojowi fabuły dramatycznej, co stanowić miało ucieleśnienie wyżej wymienionego postulatu.

Mozart - geniusz odegrał niezwykle istotną rolę w rozwoju opery. Również opowiadał się

za powrotem do natury i jej reformą związaną z wykorzystaniem intreresujących fabuł, komedii, dramatu w służbie opery. Pierwotna wizja reformy operowej Mozarta była bardzo podobna do koncepcji Glucka, ponieważ jednak żyli oni w różnych okresach historycznych, metody jej realizacji były inne. Gluck podkreślał, że głównym elementem opery jest słowo i rozwój akcji, muzyka zaś jego uzupełnieniem. Mozart uważał jednak, że to właśnie muzyka stanów zasadniczą część składową opery. W jego rozumieniu muzyka powinna być duszą opery. To ona powinna kształtować oblicze utworu, stanowiąc najważniejszy w nim środek wyrazu.

## 1. Muzyczne kontrasty w obu operach

W operze *Ifigénie en Tauride* wyraźnie widać podrzędną rolę muzyki w stosunku do dramatu. Gluck w pełni wykorzystał tu swój talent muzyczny, dzięki czemu muzyka spełnia w jego operze dwie role „służebne" - po pierwsze ma ma służyć rozwojowi fabuły, po drugie zaś ma służyć kreacji sylwetek postaci.

Już na samym początku Gluck ściśle powiązał rozwój akcji scenicznej ze snem Ifigénie. Wątki burzy, katastrofy, nadziei i śmierci to elementy na której osnuta jest fabuła. Motywy burzy, katastrofy i śmierci, symbolizują zło, tworząc linię akcji i stanowiąc przeciwwagę do pozytywnej sylwetki głównej bohaterki, jej szczęścia. Kompozytor użył potęgi brzmienia orkiestry i linii melodycznych, aby wykreować napiętą atmosferę już od samego początku. Kiedy Ifigénie śni, że ojciec otwiera przed nią swoje kochające ramiona, muzyka jest niezwykle delikatna. W pierwszym akapicie są 3 nuty, powtarzane unisono, a dalej zakres głosu partii wokalnej również zawiera się w obrębie jednej oktawy. Smyczki grają ciągłe długie nuty, wypełniając melodią tylko krótkie przerwy, kiedy w partii wokalnej następują pauzy. Nastrój taki trwa jednak przez 10 taktów, a wraz ze zmianą słów, w muzyce pojawia się dźwięk burzy. „Ziemia zadrżała pod moimi stopami, słońce zniknęło w chmurach, z powietrza buchnęły płomienie, a piorun uderzył w pałac, płomienie pochłaniają pałac" (tłum. wł.). Grupa smyczków gra tremolo i akord łamany złożony z grup nut trzydziestek dwójek partii skrzypiec, co sprawia, że nastrój staje się napięty, a falowanie melodii partii wokalnej kieruje muzykę ku kulminacji, następującej wraz ze słowami „płomienie pochłaniają pałac" (tłum.wł.).

Autor miał okazję wcielać się w postać Pyladesa, najlepszego przyjaciela Orestesa, który pod względem charakterologicznym jest przeciwieństwem tego drugiego. Kompozytor bardzo wyraźnie kontrastuje te dwie postacie. Jeden z bohaterów jest tenorem, drugi zaś barytonem, a poza różnicą gatunku głosu, są też oczywiste różnice w muzyce. Pylades spokojnie stawia

czoło zbliżającej się śmierci i jest gotowy mężnie i szlachetnie umrzeć za przyjaźń: „Dla przyjaciela, który cię kocha, jak bolesne jest to słyszeć… Czuję się niezwykle szczęśliwy, że mogę umrzeć wraz z tobą" (tłum. wł.). Gluck świadomie zrezygnował tutaj z wirtuozowskich momentów, kadencji, topowych dźwięków, nadając postaci Pyladesa godność, jaką winien mieć przyjaciel Orestesa. Charaktery tych dwóch postaci wzajemnie się uzupełniają. Twórca miał na celu także zobrazowanie męskiej przyjaźni „po grób". Nietrudno zauważyć że w dwóch z ariach Pyladesa muzyka użyta przez kompozytora przede wszystkim ma podkreślać cechy –charakteru postaci. Bardzo ciekawym zabiegiem jest unikanie napięcia dramatycznego nawet chwili, kiedy życie bohatera ma zostać brutalnie zakończone. Obrazuje to pogardę dla śmierci, odwagę, brak lęku i radość, że w ostatniej drodze będzie towarzyszył swojemu najlepszemu przyjacielowi. Postać jawi się dostojnie i godnie, co niewątpliwie jest walorem z punktu widzenia dramaturgii. Będąc przyzwyczajeni do tradycji włoskiej opery możemy zatęsknić za wspaniałymi kadencjami czy wysokimi dźwiękami, ale nie można odmówić szczególnego uroku, który słychać w brzmieniu arii. Widać na pewno, że Gluck chciał na pewno dokonać nowego podejścia do balansu pomiędzy muzyką a słowem.

W operze *Die Zauberflöte* Mozart, zgodnie ze swoją koncepcją, przyznaje prymat muzyce, z którą organicznie łączy elementy dramatyczne. Elementy te współgrają ze sobą, podkreślając dominującą pozycję muzyki. Wszystkie one służą muzyce. Opera ta jest pełna wdzięku właśnie poprzez ekspresję autentycznych ludzkich emocji w pięknej muzyce, która napędza rozwój fabuły, niosąc ze sobą niespotykany dotąd efekt artystyczny.

Mozart nadaje każdej postaci inne cechy. Tamino i Pamina to postacie pozytywne, liryczne, a trudne elementy dramatyczno-koloraturowe w partii Królowej Nocy przywodzą na myśl tradycję opery neapolitańskiej. Sarastro to postać reprezentująca cnotę, dobroć, braterstwo i światło. Oprócz zróżnicowania głosowego Mozart w każdej z postaci zawarł inne emocje i nastroje, ujawniające się w różnych sytuacjach związanych z rozwojem zdarzeń fabuły.

Mozart nadał też swojej operze narodowy charakter. Libretto jest w języku niemieckim, co na tamte czasy było (już od *Uprowadzenia z Seraju*) ewenementem. Mozart bazuje na elementach tradycyjnych niemieckich pieśni ludowych czy protestanckich śpiewów religijnych. Kompozytor twórczo zapożycza też najbardziej udane elementy włoskiej opera seria i opera buffa, wzbogacając tym swoją muzykę. Wszystkim tym kładzie podwaliny pod rozwój późniejszej niemieckiej Wielkiej Opery Romantycznej. Pod względem formy muzycznej możemy tu również zaobserwować ogromne bogactwo: od najprostszych melodii po dostojność fugi, a nawet preludium hymnowego. Kapłani i Sarastro symbolizują związek, którego członkowie są w quasi stowarzyszeniu religijnym. Zawarte elementy wolnomularstwa

tworzą atmosferę wybrańców mądrości, którzy dostąpili najwyższego wtajemniczenia.

Najbardziej charakterystyczną cechą *Die Zauberflöte* jest bez wątpienia jego muzyka. Prowadzenie szlachetnej melodii, która potrafi zobrazować najmniejsze wahania nastroju, będąc jednocześnie skoczna jak np. „Wie stark ist der Zauberton" (jak pełnym mocy jest twój dźwięk; tł. wł.), czy pełna miłosnego uczucia „und ewig wird sie mein" (i na wieki będzie moją; tłum. wł.) lub pełna dostojnej zadumy „O ewge Nacht, wann wirst du schwinden" (o wieczna nocy, kiedy ustąpisz; tłum.wł.) to mistrzostwo geniusza muzyki. Ten rodzaj muzycznej wykwintności, czystości i piękna znajduje swój wyraz praktycznie w każdej frazie.

Odnajdujemy w partyturze echa stylistyki niemieckiej, austriackiej, włoskiej, francuskiej. Ogromnie złożone są również wewnętrzne zależności i oddziaływania pomiędzy różnymi elementami kompozycji. Melodia, harmonia, rytm i dynamika również zawierają treści alegoryczne. Na przykład akompaniament arii Paminy jest głęboko poruszający słuchacza. Na kładzionych akordach Mozart wyraża wielki smutek, żal i rozczarowanie. Seria niemal stałych, krótkich akordowych brzmień, granych przez smyczki, i rozdzielonych pauzami, przypomina duet z Papagenem, w którym Pamina wyraża swoją wiarę w potęgę niewinnej miłości. To nawiązanie czyni jej pełne bólu rozczarowanie jeszcze bardziej bolesnym. Falowanie melodii przeplata się z głębokim żalem, jakby wydobytym z samego dna zgorzkniałego serca. Fagot rozpoczyna subtelnie. Flet i obój, które harmonijnie przebijają się przez akordy smyczków, za każdym razem, gdy nasila się harmonia, grają unisono. W miarę jak partia wokalna stopniowo milknie, smyczki grające wcześniej nieprzerwanie, również wycofują się, jakby na fali współczucia. Tamino, widząc cierpienie ukochanej, również cierpi, ale ponieważ jest księciem i dzielnym człowiekiem, nie pozwala sobie na łamanie zasad próby, jak Papageno. Gorzki żal Paminy pozostaje bez odpowiedzi.

Aria Królowej Nocy z drugiego aktu to - aria gniewu, nie zawiera repryzy. Utrzymana jest w tonacji d-moll, łącznie z fragmentami koloraturowymi. O ile sopran koloraturowy w arii z pierwszego aktu kusi i czaruje Tamino, tutaj daje jedynie upust nieokiełznanej wściekłości. Królowa Nocy zrzuca maskę z pierwszego aktu i patrzy na nas oczami groźnej i złej księżnej. Aria ta musi być zaśpiewana z towarzyszeniem wielkich emocji w wysokich rejestrach sopranu dramatycznego, co daje niezwykle spektakularny efekt.

Wykorzystywanie muzyki celem ekspresji dramatycznej jest w teatrze operowym nie do przecenienia. Gluck jako pierwszy rozpoczął reformę opery, wnosząc istotny wkład w jej rozwój. Wraz ze swoją koncepcją prymatu słowa nad muzyką, Gluck bardzo przyczynił się do rozwoju muzyki operowej, gdyż to właśnie takie spojrzenie bardzo istotnie posłużyło rozwojowi fabuły dramatu w operze. Jednak koncepcje twórcze Glucka i Mozarta nie powinny

być traktowane jako sobie przeciwstawne. Jak już wspomniano wcześniej obaj kompozytorzy dbali o znakomite połączenie libretta i muzyki oraz o bazujący na tym rozwój wiarygodnej fabuły.

*Die Zauberflöte* Mozarta wyraźnie zdradza koncepcję prymatu muzyki i organicznego połączenia z nią elementów dramatycznych. Każdy z tych elementów współgra z innymi, podkreślając dominującą pozycję muzyki. Muzyka wyraża żywe emocje, napędzając rozwój fabuły, co daje znakomity efekt artystyczny i sprawia, że ta opera od lat budzi zachwyt na światowych scenach. Zdaniem Mozarta celem istnienia dramatu w spektaklu muzycznym miało być stworzenia warunków, niejako środowiska do zaistnienia muzyki. W *Die Zauberflöte* wszystkie elementy opery obracają się wokół muzyki, służąc jej rozwojowi. Muzyka prowadzi i kształtuje dramatyzm.

## 2. Konflikty dramatyczne w obu operach

W operze *Ifigénie en Tauride* Gluck ściśle powiązał sen Ifigénie z fabułą. Tego rodzaju otwarcie nie tylko wyjaśnia całą historię w najbardziej oszczędny i efektowny sposób, ale też powoduje zaciekawienie widza fabułą, nakłaniając go do wnikliwego śledzenia rozwoju akcji. Pytanie czy bohaterka rzeczywiście zabije brata sprawia, że fabuła toczy się płynnie, przykuwając uwagę widzów. Jest to proces nieustannego podnoszenia napięcia i coraz głębszego wciągania widzów w wydarzenia na scenie. Podobnie, jak to miało miejsce podczas premiery *Króla Edypa*, stanowiącego doskonały paradygmat typowo klasycznej konstrukcji dramatycznej. Dramatyczna sytuacja, w której Orestes ścigany jest przez Nemezis w akcie drugim jest głęboka, niezwykła i doskonale świadczy o geniuszu Glucka. Jak ujął to Clayson: „Nikt nigdy nie był w stanie zinterpretować koncepcji teatru muzycznego tak, jak on". Każdy kolejny kompozytor mógł użyć własnej unikalnej koncepcji, aby stworzyć genialne dramatyczne arcydzieło, nikt jednak nie wykroczył poza tę zasadę.[36]

Kiedy Pylades zostaje zabrany, Orestes staje się jeszcze bardziej szalony i zdesperowany, pragnąc jedynie śmierci i psychicznego komfortu: „O bogowie, którzy bronicie tego okrutnego wybrzeża / Pragnienie krwi / Grzmot / Niech umrze piorun" (tłum.wł.). Całą scenę ogarnia dusząca atmosfera. Podekscytowany i wyczerpany Orestes ulega halucynacjom, a burzliwa muzyka uspokaja się. Słowa arii „Moje serce odzyskało spokój" mówi nam, że jego serce jest spokojne, ale drżące tony partii skrzypiec, chwiejny, niezmienny bas altówki przez 28 taktów i niespokojna partia orkiestry mówią nam,że ten spokój jest tylko iluzją. Kompozytor w swoim

36.Edgar Istel.Gluck's Dramaturygy.Trans.Theodore Baker,The Musical Quarterly 27(1931);227–233,P232

dziele stara się zobrazować charakter każdego z bohaterów za pomocą muzyki nie tylko w ariach, ale też w interludiach i partii chóru. Muzyka ma na celu przedstawienie konfliktu wynikającego z dramaturgii utworu, obrazując sytuacje za pomocą dynamiki, brzmienia, harmonii, agogiki. Linia melodyczna stworzona została tak, by żadnym momentem bezzasadnej wirtuozerii wokalnej nie zaburzała nadrzędnego celu, jakim jest dominująca rola dramatu nad warstwą muzyczną. Sceny, takie jak sny Ifigénie, Nemezis goniąca Orestesa czy przygotowanie Ifigenii do ceremonii ofiarnej, pozwalają na ukazywanie relacji między bohaterami oraz na budowanie intensywnego napięcia dramatycznego.

Trochę inaczej, a jednak nadal w znakomitej relacji obrazowania muzyką dramatu jest balans słowa i muzyki w dziele W.A.Mozarta *Die Zauberflöte*. Druga aria Tamina „Wie stark ist nicht dein Zauberton" umieszczona jest w pierwszym akcie. Tamino, po recytatywie ze Spracher'em dowiaduje się, od ukrytych przed jego oczyma głosów chóru, że Pamina żyje. Ciesząc się z tak wspaniałej informacji i chcąc wyrazić swoją wdzięczność ukrytym bogom, książe postanawia zagrać na czarodziejskim flecie. Zdumiony obserwuje, jak wspaniałą siłą dysponuje instrument. Dzikie zwierzęta stają się przyjazne i łagodne, a świat ogarnia błogi spokój. Można zauważyć, że Mozart skomponował przepiękną melodię, którą gra flet i która jest inspiracją w arii Tamina. Nie tracąc nic na dramaturgii utworu kompozytor zdobi akcję i główne postaci znakomitym brzmieniem i wspaniałymi motywami melodycznymi. Aria ta nie tylko wychwala moc czarodziejskiego fletu, lecz także pozwala Tamino mieć nadzieję, że zakończenie misji odnalezienia Paminy może mieć pozytywne zakończenie. To miejsce jest jednym ze zwrotnych punktów opery. Nie tylko pokazuje po raz pierwszy, że ofiarowany przez trzy Damy zaczarowany instrument dysponuje prawdziwą siłą i mocą, ale też pozwala, poprzez dialog z ukrytym chórem, uzyskać wspaniałą informację, że Pamina nie została stracona jako ofiara, tylko żyje.

Struktura arii, jej melodyka, dynamika, przebiegi koloraturowe pokazuję, że Mozart nie boi się wirtuozerii wokalnej i że potrafi jej użyć, nic nie tracąc z przekazu dramatycznego. Budowany przez niego świat dźwięków zachwyca słuchacza i jednocześnie pozwala na pilne śledzenie rozwoju akcji.

Chociaż Mozart i Gluck byli mistrzami muzyki dramatycznej XVIII wieku, mozartowska koncepcja muzyki operowej wyraźnie różni się od tej, prezentowanej przez Glucka. U Mozarta muzyka winna samodzielnie wyrażać dramatyzm w operze, a nie tylko podporządkowywać się wydarzeniom fabuły. Sądząc po konstrukcji opery *Die Zauberflöte*, Mozart wykorzystuje inne środki niż Gluck. Mozart wykorzystuje arie operowe jako narzędzie kreacji efektu dramatycznego, podczas gdy Gluck wykorzystuje słowo i dopiero na nim buduje melodię.

Niestety pozbawia śpiewaczkę/ka efektywnej prezentacji umiejętności wokalnych.

W drugiej połowie XVIII wieku, w stylu muzycznym zaszły historyczne zmiany. Styl muzyczny wiedeńskiej szkoły, charakteryzował się przede wszystkim techniką kompozycji opartą na strukturze brzmienia homofonicznego. Oznaczało to początek złotego wieku twórczości muzyki tonicznej, reprezentowanej przez muzykę "czysto instrumentalną". W odpowiedzi na ówczesne zapotrzebowanie społeczne oraz jako logiczny wynik rozwoju muzyki instrumentalnej, powstała forma sonatowa, lepiej oddająca hierarchiczny charakter rozwoju oraz gwałtowne zmiany w obrazach muzycznych i bogatej charakterystyce treściowej. Dojrzałość koncepcji tonalnej i harmonicznej oraz umiejętność posługiwania się różnymi formami muzycznymi i dalszy ich rozwój, znalazły swoje odzwierciedlenie w utworach wiedeńskiej szkoły klasycznej drugiej połowy XVIII wieku. Jako członek wiedeńskiej szkoły Mozart z łatwością opanował ten muzyczny język i techniki twórcze, co znalazło swoje odbicie w jego utworach instrumentalnych. Można powiedzieć, że opanowanie przez Mozarta pisania „czystej muzyki” instrumentalnej legło u podstaw jego sukcesów w twórczości operowej.

Wykonując i badając twórczość obu kompozytorów, nietrudno stwierdzić, że obaj oni mieli różne, lecz powiązane ze sobą koncepcje pisania oper. Jednocześnie dzięki wysiłkom obu tych kompozytorów, opera, ten skarb kultury muzycznej, mogła się dalej rozwijać, osiągając szczyt w epoce klasycznej. Zarówno Gluck, jak i Mozart położyli podwaliny pod rozwój opery w nadchodzącym okresie Romantyzmu. Ich utwory były niczym latarnie morskie dla przyszłych twórców opery i sprawiły, że na zapisali się oni w historii rozwoju muzyki, a ich twórczość długo jeszcze oddziaływać będzie na przyszłe pokolenia.

# Rozdział III

# Równowaga elementów muzycznych i dramatycznych w operach Donizettiego

## Podrozdział 1: Cechy muzyczne i dramatyczne opery *Lucia di Lammermoor*

Opera ta została skomponowana przez Donizettiego w 1835 roku, premiera odbyła się zaś dnia 26 września w Teatro San Carlo w Neapolu. Akcja toczy się w Szkocji pod koniec XVI wieku. Dążąc do ustabilizowania swojej pozycji politycznej i obrony honoru rodziny, lord Henry Ashton (Enrico) doprowadza do zawarcia małżeństwa swojej siostry Łucji z najbardziej wpływowym magnatem w okolicy, lordem Arthurem Barclawsem (Arturo). Wiadomym jednak było, że Łucja i Edgardo z rodziny Ravenwood poprzysięgli sobie miłość do końca życia. Łucja ignorując sprzeciw swojego brata, przed wyjazdem Edgardo do Francji z misją dyplomatyczną, spotkała się z nim i przyjęła ofiarowany pierścień jako symbol lojalności w uczuciach. Kiedy Edgardo wyjechał, Enrico przechwycił napisany przez niego list, sfałszował jego treść i wysłał go do Łucji. Łucja wpadła w rozpacz po jego przeczytaniu i wyraziła zgodę na zaaranżowane przez brata małżeństwo. Na ślubie Łucji i Arturo, niespodziewanie pojawia się Edgardo, wszczynając awanturę, publicznie oskarża Łucję o niewierność i przeklina rodzinę Ashton. Odbiera Łucji darowany jej przed wyjazdem pierścień i wyrzuca go. Donizetti pokazując genialnie różne nastroje używa tu sekstetu. Współbrzmienie i odmienny tekst robią na widzach i słuchaczach niezapomniane wrażenie. Enrico i Edgardo wyzywają się na nocny pojedynek. Niestety Łucja traci rozum i w szale morduje Artura. Z błyskiem szaleństwa w oczach wychodzi z sypialni, fantazjując, że jest zamężna ze swoim ukochanym Edgardo. Aria „Regnava nel silenzio" to jedna z najbardziej znanych arii z opery *Lucia di Lammermoor*. Główna bohaterka opowiada o swoim nieszczęśliwym życiu i miłości do Edgardo. Następnie aria nabiera bardziej dramatycznego charakteru, wraz z narastającym napięciem w muzyce i głosie Łucji. W tej części bohaterka wyznaje miłość do Edgardo, a wraz z nią pojawiają się skomplikowane ornamenty wokalne, podkreślające emocjonalną intensywność utworu. Aria „Regnava nel silenzio" to wyjątkowa kompozycja, będąca prawdziwym arcydziełem bel canto. Łucja wyczerpana w końcu umiera. Edgardo jest głęboko zasmucony śmiercią Łucji i popełnia samobójstwo przy jej grobie.

*Lucia di Lammermoor* to arcydzieło w twórczości Donizettiego. Opera ta powstała w trzeciej dekadzie XIX wieku, kiedy 27-letni Donizetti nabierał coraz większej dojrzałości twórczej. Premiera opery była historycznym sukcesem. Choć we włoskiej operze

romantycznej często dominują postacie kobiece, opera Donizettiego nie służy jedynie podkreśleniu techniki wokalnej bohaterki. *Lucia di Lammermoor* jest doskonałym połączeniem XIX-wiecznego romantycznego libretta z klasycznym stylem muzycznym włoskiej opery seria w i stanowi pierwsze chyba w historii tak doskonałe połączenie.

Pod względem muzycznym twórczość Donizettiego pozwala wokaliście na pełną prezentację swoich możliwości technicznych, dlatego cieszy się ona tak wielkim zaiteresowaniem śpiewaków. W jego twórczości to właśnie muzyka jest główną postacią, a często również elementem składowym emocji i języka.

Kompozytor w ariach operowych nie tylko kładzie nacisk na uchwycenie przemian emocjonalnych bohaterki w poszczególnych scenach, lecz również każe wykonawcom zaangażować w pełni technikę wokalną, by w ten sposób lepiej wykreować sylwetkę postaci.

Sama postać Łucji bynajmniej nie jest tylko fikcją Scotta. Jej pierwowzorem była żyjąca w wieku XVII Janet Dalimpley. Zmuszona przez krewnych do poślubienia mężczyzny, którego nie kochała i rozdzielona ze swoim kochankiem, pod wpływem ogromnego cierpienia, w noc poślubną straciła rozum, a w rok później zmarła. W pierwotnym zamyśle Łucja nie miała zbyt bogatej partii. Była raczej postacią spokojną, cichą i delikatną. Jednak w swojej operze Donizetti wyeksponował jej zmiany nastroju i postępujące szaleństwo, nadając muzyce charakter niezapomnianego, przenikającego piękna.

Donizetti genialnie wykorzystuje śmierć jako zakończenie fabuły, gdyż w sposób naturalny kończy ona wszelkie konflikty, nadając jednocześnie całości opery tragicznego wyrazu i pozostawiając publiczność pogrążoną w smutku i żalu.

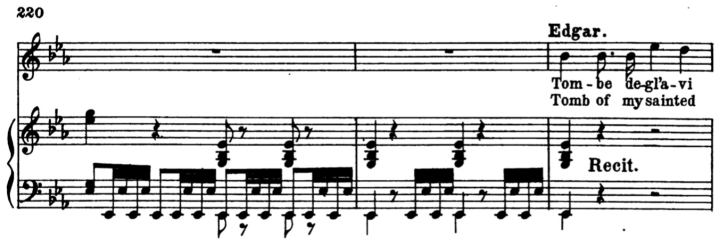
**Podrozdział 2: Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Tombe deglavi miei”**

Aria „Tombe deglavi miei” pojawia się w trzeciej scenie trzeciego aktu, na cmentarzu Ravenswood w księżycową noc. Edgardo, pogrążony w smutku rozmyśla. Straciwszy wszystko, śpiewa arię, pozwalającą na zademonstrowanie tenorowej techniki wokalnej. Aria zaczyna się od słów: „Cmentarz przodków, miejsce ostatniego spoczynku nieszczęśliwej rodziny, ach, mnie też pochowajcie! Gniew w moim sercu szybko wypala się, pragnę zakończyć życie i nie będę już dłużej tęsknił ”(tłum.wł.). Po stracie Łucji Edgardo myśli o śmierci. Żałuje, że nie zginął z ręki rywala - Enrico. Chciałby pokazać Łucji, że jest gotów wyrzec się dla niej wszystkiego, nawet życia. Bohater pokazuje paletę nastrojów, jak widać z tłumaczeń poszczególnych fraz: „Ten świat bez Łucji dla mnie jest tylko pustynią”,"Zła dziewczyno, kiedy cierpiałem, płakałem i byłem smutny, ty byłaś tam śmiejąc się, u boku

szczęśliwego i dumnego pana młodego. Ty żyjesz szczęśliwie, ja zaś umieram w smutku" (tłum.wł.). Kocha ją i nienawidzi zarazem, a dwie frazy „żyjesz szczęśliwie" wystarczą, by ukazać bezradność i nienawiść wobec zdrady Łucji.

Z powyższych słów widzimy pełny obraz postaci: 1) Rozpacz niespełnionej miłości ; 2) Wierność ; 3) Bezradność i nienawiść wobec zdrady Łucji. Dalsze słowa również mówią o emocjonalnym napięciu. „Nie przychodź ze swoim mężem, aby odwiedzić mój grób, powinnaś zapomnieć, choćby z szacunku dla zmarłego" (tłum.wł.). Ogarnięty nienawiścią bohater, chce zakończyć życie wraz z ostatnimi słowami, jednak w tym właśnie momencie dowiaduje się, co się naprawdę stało z Łucją. Ukochana była mu wierna, lecz została podstępnie oszukana przez brata.

Aria liczy 95 taktów. Podzielić można ją na trzy części: prolog+A+B. Prolog składa się z 14 taktów, część A z 34 taktów, a część B z 47 taktów. Prolog zaczyna się ze słabą dynamiką, w metrum na 4/4 skokiem kwartowym (b na es)przechodząc w dół progresją sekundową. Partia akompaniamentu lewej ręki rozpoczyna się od oktawy, i wykorzystując interwał oktawowy przebiega w dół progresją sekundową, podobnie jak melodia. W drugiej części prologu wykorzystano tremolo. Pod koniec prologu partia prawej ręki kontynuuje toniczny akord blokowy, a partia basowa używa oktawy tonicznej przed wprowadzeniem kolejnego motywu tematycznego, jak to pokazano w przykładzie nutowym 12. W tym krótkim prologu nastąpiły aż trzy zmiany, podkreślające zmieszanie, gniew i ból Edgarda.

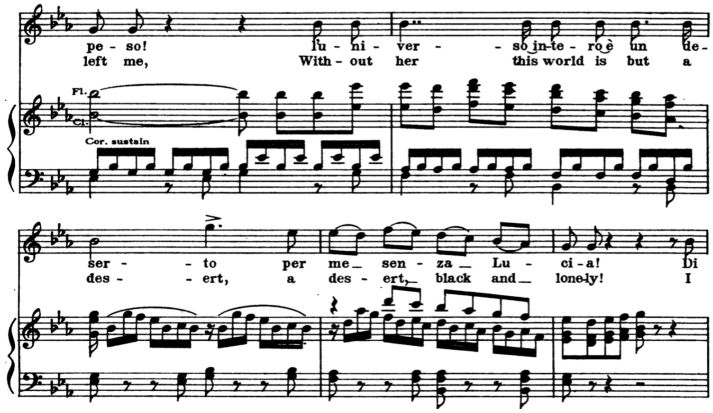



(**Przykład 12)**[37]

Część A to przetworzenie o strukturze dwuczęściowej. Rozpoczyna się w tonice, inaczej jednak, niż w prologu, miarą akcentowaną. Na dźwiękach b użyto rytmu kropkowanego, po którym następuje skok kwartowy i odwrócona progresja sekundowa. W partii akompaniamentu pojawia się tylko jeden toniczny akord blokowy, dalej zaś nie ma już akompaniamentu i brzmi tylko partia wokalna. Prolog pełni tu więc rolę zapowiedzi, bezpośrednio wprowadzając słuchacza w fabułę złożonymi zmianami rytmu i pełnym napięcia akompaniamentem, który następnie kończy się akordem blokowym w takcie 16,

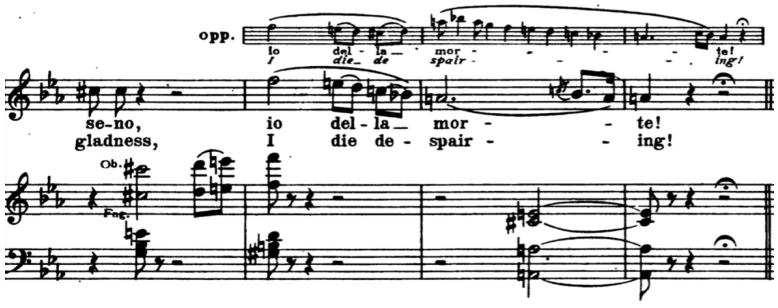
37. G.Schirmer 1818,G.Schirmers Collection of operas,P220

przekazując całą melodię partii wokalnej, by umożliwić śpiewakowi lepsze wyrażenie żalu. Osiem taktów później, ponownie pojawia się akompaniament z tym samym materiałem, co w prologu. W takcie 27, partia basowa gra akordy blokowe, partia prawej ręki zaś płynne szesnastki. Obie one wspólnie tworzą napiętą atmosferę. Faktura akompaniamentu zmienia się w takcie 29 i odtąd partia prawej ręki zawiera oktawową progresję wznoszącą, partia zaś basowa gra powtarzającą się progresję szesnastek, napędzając partię wokalną ku pierwszej kulminacji. Można przy tym zaobserwować rozwój motywu głównego. Pierwsza część kończy się kadencją w Es - dur. (Patrz: przykład 13)




(**Przykład 13**)[38]

Następnie rozwijany jest motyw główny. Potem tonacja przechodzi w d-moll, a w partii akompaniamentu dodano tremolo. Zmiana tonacji podyktowana jest tu potrzebami treści libretta. Edgar dostrzega radosny gwar na zamku, co skutkuje gniewem i wybuchem emocji. Począwszy od taktu 41 rozpoczyna się sekwencja. Następnie, przy wznoszącej progresji akompaniamentu, partia wokalna wchodzi w drugą kulminację. Edgarado wybucha gniewem, by ostatecznie zakończyć na akordzie dominantowym d-moll. (Patrz przykład 14)




(**Przykład 14**)[39]

Tonacja i metrum zmieniają się – D-dur na ¾ te. Rozpoczyna się aria. Kolejne frazy

38. G.Schirmer 1818,G.Schirmers Collection of operas,P221
39.G.Schirmer 1818,G.Schirmers Collection of operas,P222

muszą być śpiewane niezwykle spójnie. W tej części przeważa ekspresja, wyrażająca uczucia bohatera, dlatego konieczne jest prawidłowe uchwycenie operowania dynamiką. Przed rozpoczęciem arii w partii akompaniamentu jest sześciotaktowy łącznik co zwiększa grubość tekstury i sprawia, że recytatyw i aria lepiej łączą się ze sobą. Po sześciotaktowym łączniku wchodzi partia melodyczna, a partia wokalna początkowo nie powtarza unisono motywu, dopiero po skoku o sekstę rozpoczyna progresję opadającą. W taktach 64-66 następuje tymczasowa zmiana tonacji, by lepiej oddać dramatyzm sytuacji. W takcie 66 zmienia się wzór akompaniamentu na szesnastkowy akord łamany, tempo zaś z„leggermente lento" powraca do „velocità originale". Jednocześnie rytm partii melodycznej również zmienia się poprzez zastosowanie nut z kropką i pauz. W takcie 74 melodia osiąga swój pierwszy punkt kulminacyjny, kończąc się fermatą na dźwięku g w oktawie razkreślnej. Najwyższym dźwiękiem jest tu wykrzyknik „Ach", obrazujący nastrój bohatera. W części B' powtarza się po wielokroć materiał z części B. Partia melodyczna w dwóch pierwszych frazach w całości powtarza materiał części B, lecz partia akompaniamentu różni się od poprzedniej części, powtarzając łamane akordy szesnastkowe połączone z rytmem triolowym, co w połączeniu z tonacją D-dur jako główną tonacją arii jest jeszcze przemyślniejszym zabiegiem. Po trzech taktach, po chwilowym przejściu do tonacji dis-moll, rozpoczyna się wznoszenie po skali aż do dźwięku „a" w oktawie razkreślnej, co stanowi drugą kulminację. Znacznik „rit."(ritenuto – powstrzymując) umieszczono tutaj również przy najwyższym tonie, co pozwala na lepsze wyrażenie emocji bohatera zgodnie z własnym wyczuciem. W takcie 82 tempo wzrasta i wykorzystywana jest powtarzająca się progresja cis-moll i dis-moll. Można też powiedzieć, że jest to rozwinięcie części B, z muzyką nieco bogatszą. W takcie 83 jest rallentando (zwalniając), w takcie 84 addolorato (z bólem), co stanowi pewną modyfikację w stosunku do części B, dlatego należy tutaj śpiewać inaczej, jeszcze bardziej podkreślając smutek bohatera i tworząc kontrast z częścią pierwszą. Aria kończy się wspaniałą kadencją w tonacji D-dur. Aria ta doskonale łączy elementy muzyczne z dramatycznymi. Aria jest pełna emocji i dramatyzmu, a jej melodia podkreśla ciężar uczuć Edgarda, który musi zmierzyć się z bólem utraty ukochanej i zmusić się do walki z własnymi uczuciami. Wielu sławnych tenorów, takich jak Luciano Pavarotti, Plácido Domingo czy Juan Diego Flórez, wykonywało tę arię, przyczyniając się do jej popularności na świecie.

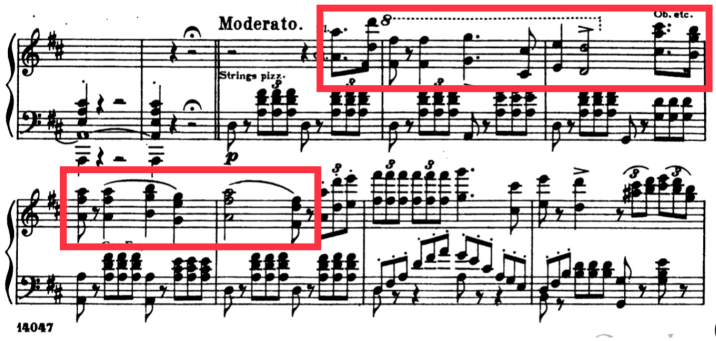
W *Lucia di Lammermoor*, "Tombe degli avi miei" jest jednym z najważniejszych momentów opery, ukazując Edgarda jako bohatera targanego między lojalnością wobec rodziny a miłością do ukochanej. Należy do topowych arii tenorowych.

**Podrozdział 3: Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Tu che a dio spiegasti l'ali"**

Ta aria pojawia się pod koniec trzeciego aktu, będącego jednocześnie zakończeniem całej opery, i stanowi pieśń zwiastującą koniec życia Edgardo. Wieść o śmierci Lucji dociera do niego jakby z oddali, a Edgardo dowiaduje się, że jego ukochana już odeszła. Bohater nie mogąc i nie chcąc dłużej żyć porywa się na własne życie. Wyjmuje miecz i rani się śmiertelnie.

Aria zaczyna się bardzo łagodną dynamiką. Edgardo jest ogromnie zasmucony, a jego pragnienie śmierci sięga zenitu. Wyraża on tęsknotę za śmiercią i swoją ukochaną w zaświatach, gdzie dwie dusze nie napotkają już żadnych przeszkód i okrucieństw tego świata. Edgardo powtarza słowa „Niech Bóg nasz zjednoczy nas w niebie". Po okrzyku „morir voglio, morir voglio" (chcę umrzeć), Edgardo wyjmuje krótki miecz i przebija własną pierś, po czym słabnącym głosem śpiewa o swoim pragnieniu spotkania z ukochaną.

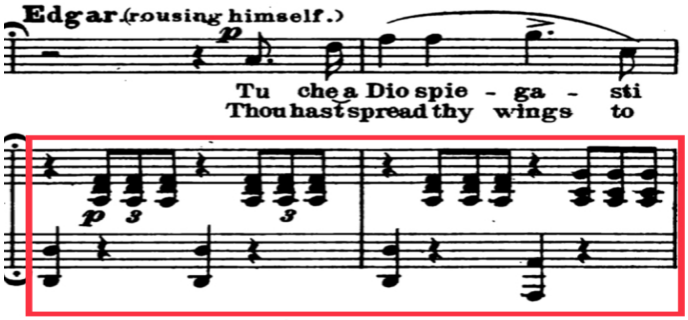
Samobójstwo Edgardo kończy operę i pozostawia widza w zadumie i smutku. Całość utrzymana jest w tonacji D-dur i nie ma większych zmian w melodii między dwoma częściami. Motyw tematyczny tej arii pojawia się w preludium (patrz: przykład 15), nadając jej melancholijny i ponury wydźwięk.




**(Przykład 15)**[40]

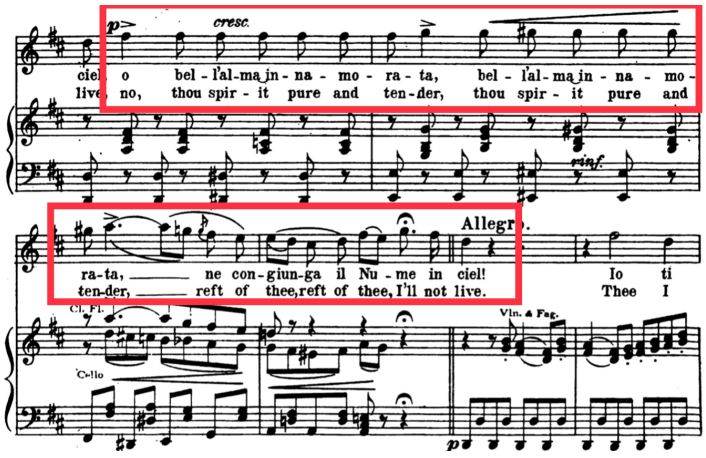
W fakturze akompaniamentu dominują akordy blokowe, zwłaszcza w pierwszej połowie arii, która pojawia się w formie trioli blokowych (patrz: przykład 16), co wskazuje na zbliżający się koniec Edgarda .

40.G.Schirmer 1818,G.Schirmers Collection of operas,P232




**(Przykład 16)**[41]

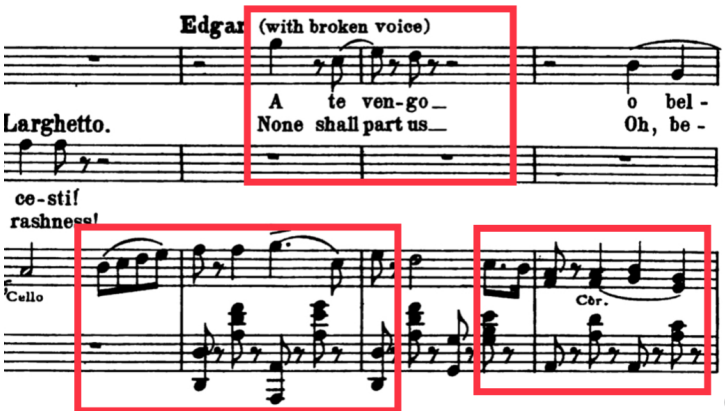
Następnie w środkowej części utworu pojawia się progresja F♯, G, G♯ i A, zarówno pod względem dynamiki, jak i tempa. To kulminacja, a ekspresja emocjonalna jest tu najsilniejsza. Jest to także najtrudniejsze do wykonania miejsce w całej arii. Ciągle powtarzane słowa „o bell'alma innamorata, ne congiunga il nume in ciel" (O duszo zakochana, niech Bóg połączy tajemnicę w niebie – tłum. wł.). wyrażają rozpacz Edgarda, jego obrzydzenie dla świata i pragnienie śmierci. (patrz: przykład 17) Ponowne pojawienie się tej melodii w części drugiej oznacza nieuchronnie zbliżającą się śmierć.




**(Przykład 17)**[42]

Początek drugiej części, a zatem miejsce, w którym Edgardo przebija się mieczem, stanowi również najbardziej wzruszający moment utworu. Melodia jest wprawdzie taka sama jak na początku, Donizetti użył tu jednak efektu wzajemnego uzupełniania linii melodycznej poprzez partię wokalna i akompaniament.(patrz: przykład 18), nie tylko podkreślając kres życia bohatera, lecz także chwilę wyznania jego najszczerszych uczuć Akompaniament napędza melodię każdej z fraz, a jego spójność stanowi ostry kontrast z przerywaną partią wokalną.

41.G.Schirmer 1818,G.Schirmers Collection of operas,P233
42. G.Schirmer 1818,G.Schirmers Collection of operas,P234




**(Przykład 18)**[43]

Pod koniec arii Edgardo ostatnimi swoimi siłami, trzy razy z rzędu śpiewa „il nume'in ciel", wyrażając pragnienie ponownego połączenia się z ukochaną po śmierci i szczerą modlitwę do Boga, by ten pozwolił im się ponownie spotkać. Aria kończy się na wysokim tonie B♭, Edgardo wydaje swój ostatni krzyk i tutaj również kończy się zarówno aria, jak i cała opera.

Pod względem dramatycznym, u szczytu konfliktu, jeśli poprzednia aria „Tombe degl'avi miei" symbolizuje bunt i rozgoryczenie to ta jest wyrazem pragnienia śmierci po utracie celu życia. Choć śmierć następuje powoli, pokazuje to nieuchronność losu. Śmierć jest jedynym wyjściem i ukojeniem.

"Tu che a Dio spiegasti l'ali" jest przepełniona emocjami, głównie żalem i tęsknotą za ukochaną. Dynamika arii zaczyna się od łagodnych nut, które stopniowo zyskują na intensywności, aż osiągają kulminacyjny punkt. Kompozytor w zgodzie z wymogami libretta kończy dramatycznie ostatnim krzykiem bohatera na wysokim b przejmującą opowieść.

## Podrozdział 4: Zgodność i równowaga elementów muzycznych i dramatycznych w operze Donizettiego

Opery Donizettiego cechuje znaczny ładunek dramatyczny. Za pomocą muzyki kreowane są wizerunki postaci i budowane są dramatyczne konflikty, odzwierciedlane niezwykle subtelnie w ich wewnętrznych monologach. Jego opery są niezwykle żywe. Kompozytor ten nie tylko wzbogacił zasób środków wyrazu z twórczości Ronissiego i Belliniego, lecz również stworzył inspiracje twórcze wykorzystane przez Pucciniego, Wagnera i Verdiego. Posiadał głęboką znajomość i zrozumienie problematyki głosu ludzkiego oraz wywarł ogromny wpływ na rozwój techniki wokalnej. Twórczość Donizettiego pozostawała pod

43.G.Schirmer 1818,G.Schirmers Collection of operas,P236

silnym wpływem Romantyzmu, który wyraźnie zaznacza się w jego operach, zarówno poprzez świat emocjonalny postaci, jak i zwrócenie uwagi na ich psychologię i życie wewnętrzne, które kompozytor opisuje niezwykle drobiazgowo. Struktura oper Donizettiego składa się z recytatywów, arii, partii zespołowych i przerywników instrumentalnych.

Donizetti był nie tylko genialnym kompozytorem, ale także wybitnym nauczycielem i mentorem dla młodych twórców. Jego zdolność do łączenia emocjonalności z techniczną perfekcją uczyniła z niego jednego z najważniejszych i najbardziej wpływowych kompozytorów w historii opery. Jego twórczość przyczyniła się bardzo do rozwoju bel canto. Donizetti w swoich dziełach stawia bardzo wysokie wymagania wykonawcom. Potrzebne jest nienaganne prowadzenie frazy legato, znakomite wysokie dźwięki, a także biegłość koloraturowa.

Donizetti jednak nie poprzestaje tylko na pięknych melodiach. W aria zawarta jest głębia portretu psychologicznego bohaterów. Zmiany nastroju, niuanse psychologiczne obrazowane są harmonią, artykulacją, dynamiką, dialogiem z orkiestrą lub partnerami. Donizetti używa piękna melodii, by subtelnie pokazać zawiłości ludzkiej duszy. Nie boi się dramatycznych konfliktów, ale obdarowuje swoich bohaterów muzyczną wielowymiarowością.

Libretta wielu z jego dzieł powstały na podstawie utworów literackich pisarzy francuskich, jak Hugo czy Dumas, brytyjskich, jak Scott czy Byron oraz innych twórców romantycznych. Te wspaniałe wzorce zaczerpnięte z literatury pozwalały mu stworzyć dobre podstawy rozwoju akcji w jego operach.

Jedna z jego ulubionych technik "repryzy motywu głównego" ogromnie zwiększa dramatyzm i napięcie akcji. W wielu miejscach, ważnych z punktu widzenia rozwoju fabuły, pojawiają się partie chóru, jak również partie ansamblowe, kreślące bogaty i wielowymiarowy obraz. Ponadto Donizetti był mistrzem w stosowaniu harmonii i łączenia partii wokalnych z brzmieniem instrumentalnym, co pozwalało na lepszą kreację wizerunkową postaci. Pod względem orkiestracji Donizetti pozostawał pod silnym wpływem muzyki romantycznej, przywiązując ogromną wagę do barwy dźwięków samych instrumentów. Jego akompaniament bardzo wzbogacał rozwój fabuły, doskonale łącząc się w całość z partiami głosowymi, a praktyka wykorzystania specjalnych efektów dźwiękowych i scen muzycznych z użyciem specyficznej muzyki instrumentalnej, stanowi bardzo bardzo wyraźną cechę muzyki romantycznej.

Celem spotęgowania efektu dramatycznego melodii, stosowane są techniki zmian w miarach akcentowanych, a ciągłe akordy dysonansowe podkreślane są przez rytm

synkopowany. Donizetti lubił używać metrum na trzy, chętnie stosując nagłe zmiany tonalne na końcu akapitów, co dodawało muzyce siły ekspresji.

Każda z jego oper ukazuje jego koncepcję twórczą i styl kompozytorski z nieco innej perspektywy. Muzyka podkreśla dramatyzm sceny, a dramatyczne arie posiadają piękne i wzruszające melodie. W każdej melodii zawierają się sceny dramatyczne z fabuły, muzyka jest zaś niezbędnym elementem rozwoju tej ostatniej. Dlatego zamiast mówić, że twórczość Donizettiego prezentuje równowagę pomiędzy elementami muzycznymi i dramatycznymi. Autor uważa, że bardziej właściwe byłoby określenie, że jest ona organicznym połączeniem muzyki i dramatu.

# Rozdział IV

# Dziedzictwo tradycji i innowacyjność elementów muzycznych i dramatycznych we współczesnej operze chińskiej *Poemat o Mulan*

## Podrozdział 1: Muzyka i dramatyzm w operze *Poemat o Mulan*

### 1. Narodziny opery chińskiej

Opera chińska narodziła się w latach 30-tych XX wieku, kiedy to grupa wybitnych kompozytorów, po powrocie ze studiów zagranicznych podjęła próby stworzenia nowoczesnej opery chińskiej, wzorując się na europejskich technikach kompozytorskich. Przyjmując za wzór europejski model opery, jednocześnie integrowali go z elementami języka i kultury chińskiej, tworząc nową formę sztuki scenicznej, łączącą wschodnie i zachodnie elementy kulturowe. Można również powiedzieć, że chińskie sztuki sceniczne powstały już we wcześniejszym okresie. Chodzi tu o chińską operę tradycyjną, której początki datuje się na okres panowania dynastii Song i Yuan, charakteryzującą się równym naciskiem kładzionym na śpiew i taniec, często zwyczajowo nazywaną "operą", choć w rzeczywistości operą nie jest. Jednakże opera chińska stanowiła dziedzictwo wielu różnych form artystycznych, w tym chińskiej muzyki ludowej, zwłaszcza opery tradycyjnej, pieśni i tańców oraz opery zachodniej. Stanowi ona zatem wynik połączenia chińskich i zachodnich form muzyczno-dramatycznych. Chińska opera to szeroko pojęty teatr muzyczny.

Za pierwszą operę chińską uznać można dziecięcy dramat wokalno-taneczny *Wróbel i dziecko* napisany przez Li Jinhuia w roku 1920, czerpiącego inspirację z pieśni szkolnych takich kompozytorów, jak Shen Xingong, i będącego ich bezpośrednim kontynuatorem, zwłaszcza ich treści ideowych, stanowiących pochwałę nauki, odwagi i mądrości, ducha demokracji i równości, jak również dążeniem do połączenia muzyki i dramatu. Jego dramaty wokalno-taneczne były rodzajem „śpiewu performatywnego" i pierwowzorem późniejszej opery. Utwory mają tematykę baśniową, muzyka stanowi zaś aranżację melodii obcych, podobnie, jak w okresie pieśni szkolnych oraz adaptacje pieśni ludowych, z naciskiem na płynność melodii, kolokwializm i uproszczenie formy wykonawczej. *Wróbel i dziecko* jest właśnie tym. Wśród wielu jego utworów muzyczno-tanecznych dla dzieci najbardziej udanym był *Mały Malarz*. Chociaż utwory Li Jinhuia były pomyślane jako widowiska muzyczno-taneczne dla dzieci i nie można ich traktować jako prawdziwe musicale, twórca zwracał uwagę na zindywidualizowane kreacje muzycznych wizerunków postaci i efekt

dramatyczny. Posiadały one również wiele cech charakterystycznych dla opery, jak partie solowe, fragmenty unisono, duety i sceny taneczne, oraz monologi wewnętrzne postaci.

Po latach trzydziestych XX wieku opera chińska zaczynała przejawiać coraz wyraźniejszy trend innowacyjny i rozwojowy. Na przykład opera *Guanyin* skomponowana przez Aarona Apcharomoufa była pierwszą próbą stworzenia opery chińskiej. Podjęto też wiele innych prób. Opera Chen Tianhe *Jing Ke* stanowi w zasadzie naśladownictwo formy opery zachodniej. *Pieśń o Ziemi* z librettem Cai Bingbaia i muzyką Qian Renkanga stanowiła ważny krok w rozwoju opery chińskiej. Reprezentatywnym utworem była również opera *Qiu Zi*, do której fabułę ułożył Chen Ding, libretto napisali Zang Yunyuan i Li Jia, muzykę zaś skomponował Huang Yuanluo.

Podejmowano również próby przeróbek tradycyjnych form operowych, takie jak *Yue Fei*, w której śmiało wykorzystano mieszany skład zespołu instrumentalnego z instrumentami chińskimi i zachodnimi, przy czym trzon orkiestry stanowiły instrumenty chińskie, z dodatkiem instrumentów zachodnich, takich jak skrzypce, instrumenty dęte czy fortepian. Zachowano też choreografię i niektóre style śpiewu z opery Kunqu. *Pawilon Czerwonej Śliwy* był pierwszą próbą reformy Opery Syczuańskiej. Opera ta jednak nie spotkała się z dobrym przyjęciem. Uznano ją za bezładną "układankę" elementów wschodnich i zachodnich, niegodną miana "nowej opery". Była to jednak bardzo potrzebna próba zreformowania tradycyjnej opery chińskiej w celu nadania jej nowego kierunku rozwojowego. Powstawały również utwory skrócona opera. Forma ta kształtowała się pod wpływem uwarunkowań historycznych ówczesnych China, zdolna bardziej bezpośrednio i szybciej odzwierciedlać realia życia i była bardziej popularna oraz łatwa w odbiorze. Były to połączenia elementów dramatycznych i muzycznych interludiów, a więc łączyły w sobie zarówno pieśni, jak i dialogi. Pojęcie skrócona opera w Chinach może obejmować różne formy, takie jak dramat pieśniarski dramat pomniejszy, dramat Yangko czy dramat muzyczny. Formy te były przejawami poszukiwań rozwoju opery chińskiej.

Na początku wieku XXI nastąpił nowy okres rozkwitu opery chińskiej. Niemal stuletni okres eksperymentów i poszukiwań pozwolił wreszcie na wykształcenie formy łączącej elementy tradycyjnie chińskie z zachodnimi technikami twórczymi.

## 2. Treść fabuły *Poematu o Mulan*

*Poemat o Mulan* to wielka opera w wykonaniu Zespołu Pieśni i Tańca Departamentu Politycznego Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej. Dzieło skomponowane przez Guan

Xia, z librettem Liu Lina ukończone zostało w roku 2003. Opowiada ona, znaną w Chinach, historię kobiety, która w przebraniu mężczyzny wstąpiła do wojska w zastępstwie swojego ojca. W spektaklu premierowym w roli tytułowej wystąpiła słynna śpiewaczka Peng Lihuan, a po niej w postać tę wcielały się także Lei Jia i Tan Jing. Od czasu premiery w Pekinie w 2004 roku, *Poemat o Mulan* był wystawiany trzykrotnie za granicą - w Nowym Jorku, Wiedniu, i Japonii.

Opera ta opowiada autentyczną historię z okresu Dynastii Północnych i Południowych, kiedy to Hua Mulan, kobieta w męskim przebraniu, służyła w wojsku.

W tym czasie Północna Dynastia Wei stanęła w obliczu inwazji obcych i wybuchu wojny w obronie swojego terytorium. Hua Mulan, zwyczajna wieśniaczka, właśnie siedziała przy krosnach i tkała kiedy jej rodzina otrzymała wezwanie werbunkowe. Dla rodziny było to niczym grom z jasnego nieba. Ojciec Mulan był już stary i wątłego zdrowia, a młodszy brat był jeszcze niemowlęciem. Jeśli ojciec wstąpi do wojska, na pewno nie wróci już do domu, gdyż nie będzie w stanie przeżyć bezwzględności wojny. W tej sytuacji, Mulan postanowiła wstąpić do wojska w zamian za swego ojca. W ówczesnych Chinach kobietom nie wolno było służyć w wojsku, ani nawet pojawiać się w obozie wojskowym, za co groziła kara śmierci. Mulan przebrała się więc za mężczyznę i zgłosiła do poboru, podejmując śmiertelne ryzyko. Podczas wojny Mulan wykorzystywała swoją inteligencję i odwagę, aby raz po raz prowadzić armię do zwycięstwa i wkrótce została awansowana na generała. W tym samym czasie, inny generał, Liu Shuang, służący w tej samej armii, przyciągnął uwagę dziewczyny, jednak nie zdawał sobie on sprawy, że jest ona przebraną kobietą. Liu Shuang traktował ją jak przyjaciela i towarzysza broni, chroniąc ją i troszcząc się o jej bezpieczeństwo. Kiedy Mulan wyszła na patrol, Liu Shuang, niepokojąc się o jej bezpieczeństwo, zaśpiewał arię "Śnieg jest tak zimny". Po zwycięstwie Mulan nieśmiało i nieco żartobliwie zapytała Liu Shuanga o jego uczucia względem siebie. Oboje śpiewają najbardziej znany duet z tej opery „Gdybyś był kobietą”. Po dwunastu latach wojny, Mulan, jako zwycięski generał, nie przyjmuje cesarskiego wyróżnienia, rezygnuje z urzędu i postanawia wrócić do rodzinnej wsi. Kiedy jej towarzysze broni przybywają, by ją odwiedzić, odkrywają, że ten nieustraszony na polu bitwy generał, w rzeczywistości jest kobietą.

Pod względem struktury muzycznej *Poemat o Mulan* to czteroczęściowa opera z uwerturą i finałem. Uwertura opowiada o nieszczęściach, jakie od stu lat niesie ludowi wojna. Światem targają wojenne zawieruchy, a lud nienawidzi wojny, tęskniąc za życiem w pokoju. Pierwsza część - wezwanie ojca do poboru. Cichą, późną nocą daje się słyszeć odgłos podków. To posłańcy niosą wieści o poborze do wojska. Nadejście wojny niszczy

spokojne i harmonijne życie wsi. Życie w wojsku jest niezwykle ciężkie. Mulan odczuwa ból w sercu, gdyż jej ojciec jest stary, a młodszy brat jest jeszcze dzieckiem i nie może brać udziału w wojnie. Niechętnie żegna się z bliskimi i domem, by przebrana za mężczyznę wyruszyć w zastępstwie ojca na wojnę w obronie swojego domu i ojczyzny. Część druga, wiatr i chmury. Mulan pożegnawszy się się z rodzicami przebywa daleką drogę, by bez względu na pogodę i porę roku, wraz z innymi żołnierzami walczyć i zwyciężyć. W libretcie wykorzystano również opisy marzeń sennych, ukazujące głęboko ukryte uczucia Mulan, kobiety wciągniętej w wir śmiercionośnej walki, niezłomnie jednak wierzącej w lojalność, braterstwo i przyjaźń, dobro, piękno i sprawiedliwość ludzkiej natury. Część trzecia, kobiece uczucia. Opowiada o przyjaźni i braterstwie broni, pomimo bezwzględności wojny, oraz o radości żołnierzy po odniesionym zwycięstwie, a także o nastroju i triumfacji nieśmiałej Mulan oraz o marzeniach Liu Shuanga o pięknym życiu miłosnym. Czwarta część, pochwała pokoju. Gwarna i radosna scena wesela Mulan i Liu Shuanga, a równocześnie żałobę po bliskich i towarzyszach, którzy zginęli na polu walki. Tuż przed zakończaniem, pieśń "Pochwała pokoju" wyraża tęsknotę za pięknym i dobrym życiem, a miłość Mulan i Liu Shuanga staje się wyrazem wspólne ideałów i emocji ludzi całego świata, wzywając odwołując się do ludzkiego sumienia i szlachetności ludzkiej natury, wraz z życzeniami dwójki bohaterów pokoju dla Świata i całej ludzkości. Jest to ukoronowanie opery *Poemat o Mulan*, wyrażającego pokojową deklarację płynącą z serca miłującego pokój narodu chińskiego.

### 3. Cechy muzyczno-dramatyczne opery *Poemat o Mulan*

W tej znakomitej chińskiej operze narodowej wykorzystano liczne techniki ekspresji opery zachodniej, jak recytatywy, arie, duety i chóry. Muzyka w tej operze jest bardzo piękna, ze wspaniałymi partiami symfonicznymi i chóralnymi, dodającymi muzyce blasku, oszałamiającymi publiczność, która może odczuć siłę muzyki zawartej w operze. W operze tej widzimy barwny historyczny obraz szybko rozwijającego się społeczeństwa. Wiele popularnych arii operowych, a także partii zespołowych, chóralnych i innych zachodnich form ekspresji, skrupulatnie oddaje psychologię postaci takich jak Hua Mulan i Liu Shuang, nie posiada funkcji czysto dramatycznych.

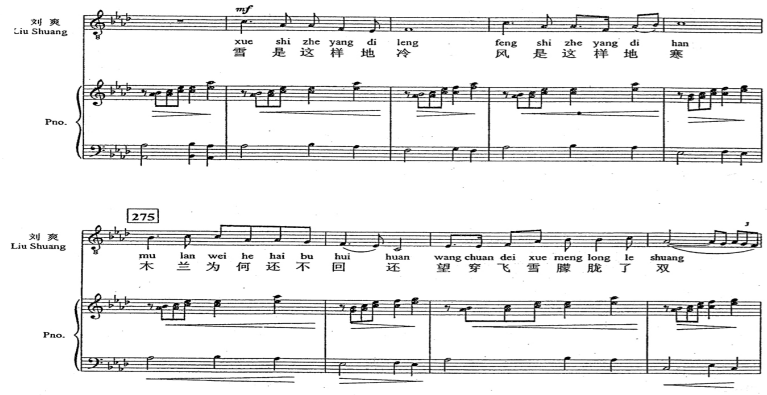
Fabuła opery opisuje autentyczne zdarzenia z historii Chin, które miały miejsce 1500 lat temu. Treść jej zgodna jest z chińską koncepcją historyczną, a przesłanie umiłowania pokoju i patriotyzm potwierdzają tezę, że Chińczycy zawsze poświęcali się dla swojej Ojczyzny.

Dlatego opera ta spotkała się w Chinach z zainteresowaniem publiczności, u której każdy szczegół jej fabuły wywołuje silny rezonans emocjonalny.

**Podrozdział 2: Analiza muzyczno-dramatyczna arii „Śnieg jest tak zimny”**

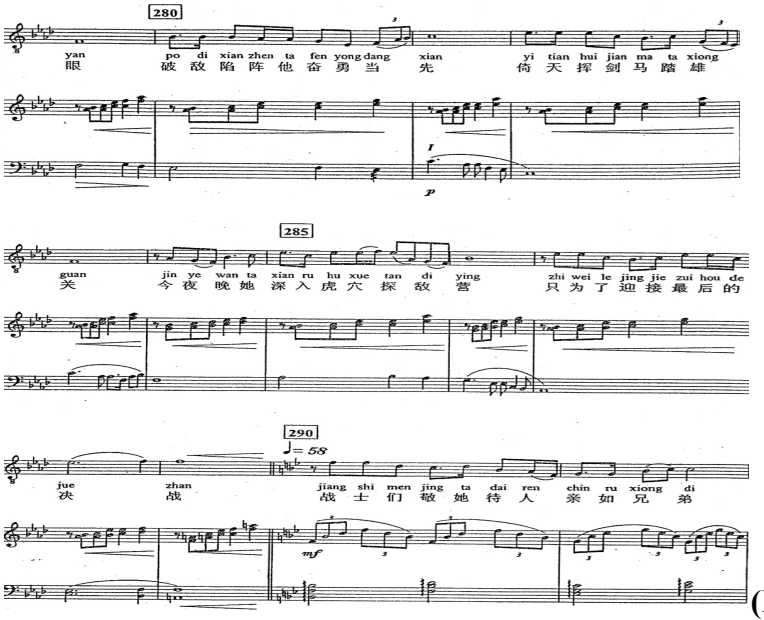
Jest to główna aria bohatera opery Liu Shuanga, pojawiająca się w drugiej jej części. Wojna weszła już w swoją fazę krytyczną, a Mulan, aby zapewnić zwycięstwo w bitwie, która ma się rozegrać następnego dnia, w mroźną i śnieżną noc prowadzi mały oddział żołnierzy na terytorium wroga celem dokonania rekonesansu. Noc jest późna, a śnieg pada coraz gęstszy, lecz Mulan wciąż nie wraca do obozu. Oczekujący jej Liu Shuang coraz bardziej się niepokoi, martwiąc się o jej życie. Przypomina sobie szczegóły swoich rozmów z nią, a jego tęsknota staje się coraz bardziej dotkliwa, więc pod koniec arii krzyczy: „Mulan, mój dobry bracie, mam nadzieję, że niedługo do mnie wrócisz".Wciąż jeszcze nie wie, że Mulan jest kobietą, więc uczucia, o których śpiewa są uczuciami braterskimi, miłością do towarzysza broni.

Aria dzieli się na cztery sekcje, w takcie na 4/4 i w tempie Adagio. Tonacja z A♭ przechodzi w B♭, jak pokazano w przykładzie 19: „Śnieg jest taki... zamglone oczy” to sekcja A, o jednoczęściowej strukturze złożonej ze stosunkowo regularnych czterech fraz w układzie rozpoczęcia-utrzymania-zmiany-zamknięcia. „Pokonanie wroga... ostateczna bitwa” to sekcja B, w porównaniu z pierwszą sekcją charakteryzująca się pewną sublimacją emocjonalną. Sekcje A i B wyjaśniają głównie scenę środowiskową i bieżące działania Mulan. Melodia jest bardziej kojąca, a interwały są głównie progresywne. Sekcja C „Żołnierze ją szanują... wysuszyć spokojnie”, wprowadza wspomnienia Liu Shuanga o Mulan, a wraz z nimi następuje transpozycja do B♭ Melodia osiąga kolejne punkty kulminacyjne, z punktu widzenia Liu Shuanga opowiadając o trosce Mulan o swoich towarzyszy. Sekcja D „Ona jest jak to płonące ognisko… u mego boku”, Liu Shuang zwierza się ze swoich emocji, wyrażając swoje uczucia braterskie do Mulan. Melodia silnie faluje, odzwierciedlając złożoność nastroju i ekscytację Liu Shuanga, a interpretacja crescendo i diminuendo oraz specyficzne figuracje jeszcze lepiej wyrażają jego niepokój.




**(Przykład 19)**[44]

Jak pokazano w przykładzie 20, „Odważnie objęła prowadzenie w pokonywaniu wroga…". Ta fraza jest opisem śmiałości i odwagi Mulan na polu bitwy, widzianych oczami Liu Shuanga. W wykonaniu musimy tu zwracać baczną uwagę na zmiany emocjonalne, zwiększyć dynamikę głosu, głośne i dobitne wypowiadać słowa, zwracając jednocześnie uwagę na płynność oddechu. Śpiewając słowo „decydująca bitwa" zwróćmy uwagę na crescendo. Polegając na sile tylnej ściany gardła, otwieramy rezonatory, utrzymując głęboki i mocny oddech. Bardzo ważna jest stabilność wysokich tonów, podkreślająca rozmach. Należy też pamiętać o przygotowaniu się do tonów wysokich i transpozycji w kolejnej frazie.

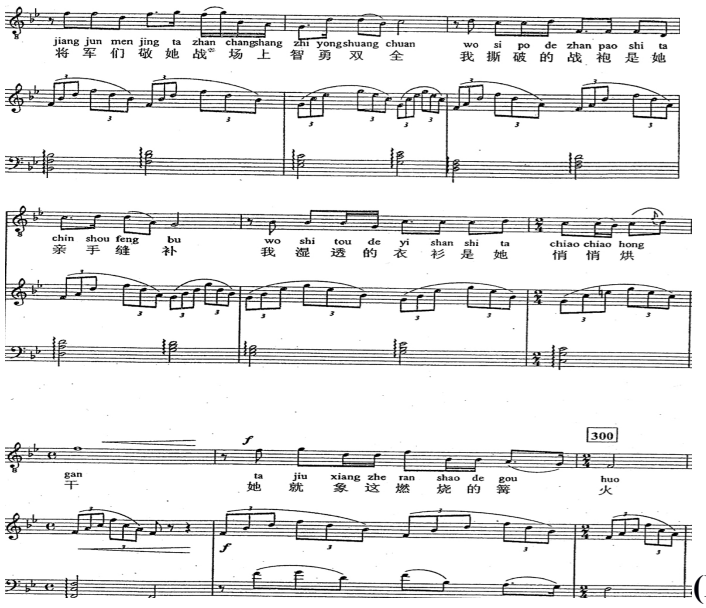



**(Przykład 20)**[45]

Jak ukazuje przykład 21: "Wojownicy traktowali ją jak brata...". Tempo przyspiesza od

44.niepublikowana wersja(autoryzowane użycie)
45.niepublikowana wersja(autoryzowane użycie)

A♭ do B♭, a napięcie emocjonalne rośnie. Dwa słowa „szanuj ją" wyrażają stosunek żołnierzy do Mulan. Frazę tę wykonać należy szczerze. „Moja rozdarta koszula..." opisuje troskę Mulan o towarzyszy broni. Liu Shuang jest wyraźnie wzburzony. Należy to oddać barwą głosu i odpowiednim spojrzeniem. Przed słowem „suchy" należy wcześniej przygotować się do głębokiego oddechu. Górna warga unosi się wyraźnie i w podnieceniu, głos koncentruje się na masce, po czym wyrzucany jest nad jamę nosową, a crescendo napędza emocje ku kulminacji.



**(Przykład 21)**[46]

Aria Liu Shuanga z *Poematu o Mulan* ukazuje pośrednio subtelność umysłu Mulan, kobiety udającej mężczyznę i dbającej o swoich towarzyszy broni. Słowa są tu podstawowym środkiem wyrazu emocji, a wraz z ich rozwojem, zmienia się też dynamika śpiewu. Aria ta łączy w sobie narrację i liryzm, mowę ze śpiewem, ujawniając psychikę postaci i wyrażając bogactwo ich wewnętrznego świata.

Wykorzystano tutaj standardowe zachodnie techniki kompozytorskie, a słowa i melodia są do siebie ściśle dopasowane. Nie ma tu przesadnego sentymentalizmu i liryzmu, ani nudnej muzyki służącej wyłącznie rozwojowi fabuły. Ta aria oparta na szczerych emocjach postaci i ściśle związana z rozwojem fabuły, piękną melodią opowiada niezwykle wzruszającą historię.

46.niepublikowana wersja(autoryzowane użycie)

**Podrozdział 3: Analiza muzyczno-dramatyczna duetu „Gdybyś była kobietą”**

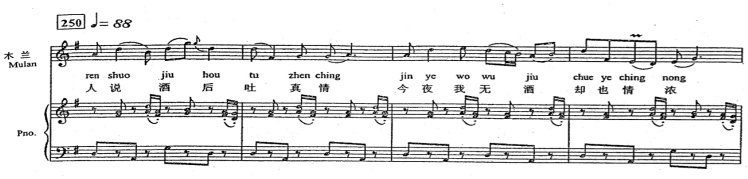
Ten duet z trzeciej części opery *Poemat o Mulan* jest najbardziej poruszającym i błyskotliwym jej fragmentem. Jest to bardzo jasny duet damsko-męski, pełen bardzo tradycyjnego chińskiego dramatyzmu. Hua Mulan walczyła ramię w ramię z Liu Shuangiem przez dziesięć lat, spędzając razem dni i noce. Pokochała go już, lecz nie mogła mu tego wyznać, on zaś nie wiedział, że ona była kobietą. Pod koniec wojny, blisko zwycięstwa oboje siedzieli przy ognisku. Liu Shuang, widząc Mulan bardzo zaniepokojoną, pomyślał, że została poważnie ranna na polu bitwy i chciał obejrzeć jej ranę. Mulan pospiesznie usunęła się na bok, a Liu Shuang skorzystał z okazji, by zwierzyć jej się ze swoich szczerych uczuć braterskich, jakie do niej żywił oraz z tego, że gotów był oddać za nią swoje życie. Po usłyszeniu takich słów, Mulan odczuła silną ekscytację. Jako kobieta, dawno już zakochała się w Liu Shuangu, więc zapytała go żartem: „A gdybym była kobietą i byłabym gotowa oddać ci wszystko, co byś zrobił?” Korzystając z takiego wybiegu, "gdybym była kobietą", Mulan w sposób zawoalowany wyraziła swoje uczucia do Liu Shuanga, z drugiej strony użyła tej sztuczki również po to, by przetestować uczucia Liu Shuanga względem siebie, a wszystko to zrobiła językiem prostym, szczerym i pełnym dramatyzmu.

Ten fragment ma wiele znaczeń strukturalnych. Część początkowa jest w F-dur, będącym lirycznym dialogiem Liu Shuanga i Mulan. Ma zarówno melodyjny styl recytatywu, jak i liryzm arii, a następnie główną tonacją jest G-dur, 4 /4 Rytm jest wyrazisty, narracja jest silna, cała sekcja nadaje lekki i przyjemny ton, powtarza się wstęp i połączenie, są cztery sekcje. Te cztery sekcje są powtarzane czterokrotnie z motywacji tematycznej. Pierwsze trzy strofy są śpiewane przez Mulan, a czwarta strofa jest śpiewana przez Liu Shuang. Po zakończeniu tych czterech zwrotek tempo i melodia są zwolnione, a ostatnia część jest częścią wspólnej harmonii.

Duet ten odgrywa kluczową rolę w rozwoju fabuły i ekspresji emocjonalnej całej opery. Po raz pierwszy Mulan ośmiela się na jawie skonfrontować swój uczucia z Liu Shuangiem, niejako testując jego stosunek do siebie. Jest to również ważna zmiana jakościowa, będąca wynikiem nieustannej akumulacji zdarzeń i napięcia rozwoju fabuły, stanowiąca odwrócenie sytuacji i przygotowanie do dalszego rozwoju wypadków. Dlatego interpretacja tego fragmentu jest zupełnie inna, niż wszystkich pozostałych w tej operze. Zasadniczą różnicą jest tu lekka i żywa gra partii instrumentów dętych drewnianych prowadzących partię wokalną bohaterki.

Równie ważną cechę tego duetu jest jego melodia z tradycyjnej opery chińskiej oraz

użycie słów z lokalnego dialektu stron rodzinnych Mulan - Prowincji Henan. Połączenie lekkiej i dowcipnej melodii oraz dialektu lokalnego z Henan uzupełniają się nawzajem, przyciągając uwagę słuchacza. "Gdybyś była kobietą" to fragment bardzo charakterystyczny, o dużym dramatyzmie, a zarazem niezwykle intymny. Zarówno zmiany rytmiczne, jak i progresje interwałowe czy linie melodyczne mają tu swój niepowtarzalny styl. Wyraźne są tu nawiązania stylistyczne do Yuju, lokalnej szkoły opery tradycyjnej z prowincji Henan, zwłaszcza jeśli chodzi o charakter artykulacji fragmentów mówionych, a także szerokie wykorzystanie interwałów kwartowych i seksty małej (jak pokazano w przykładzie 22). Słowo "ren shuo" (ludzie mówią) na początku duetu jest pomysłową kombinacją wznoszącego się czystego interwału kwartowego i dwutaktowego rytmu synkopowanego, zgodnego z dialektalnymi przyzwyczajeniami regionu Henana. W słowie „jiu" (alkohol) czysta kwarta wznosząca połączona jest z rytmem zbudowanym z dwóch ósemek. W słowie „hou" wykorzystano opadającą progresję interwałową od przednutki do czystej kwarty tonicznej. W słowie „tu" (pluć) jest kombinacją opadającego interwału seksty małej i rytmu synkopowanego. W „jin ye wo" (dziś wieczór ja...) użyto odpowiednio kombinacji wznoszącej się czystej kwarty i progresji interwałowej oraz dwutaktowego rytmu synkopowanego, a „que ye" to połączenie opadającej seksty małej i izorytmu.



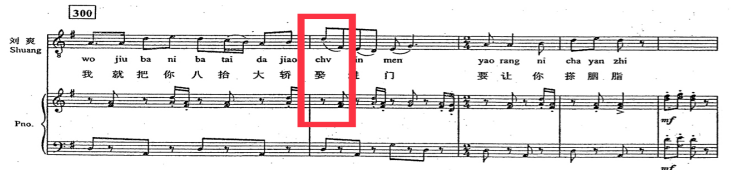

**(Przykład 22)**[47]

Wszystko to stanowi nawiązanie do cech fonetycznych dialektu Henan, podkreślając regionalność i ludowość, sprawiając, że publiczność czuje się bardziej swojsko, zmniejsza się dystans między widzem a sceną, a fabuła i postacie stają się bliższe i bardziej zrozumiałe pomagając widzom wejść w fabułę i postacie. Ukazując szczery i uczciwy charakter Mulan, twórca zaznacza także jej niepewność co do uczuć Liu Shuanga oraz skomplikowane emocje w jej sercu. Jednocześnie, zgodnie z fonetyką dialektu Henan, kompozytor wprowadza wiele zmian rytmicznych, takich jak rytm synkopowany i izorytm, tworząc melodię zabawną i żywą oraz pełną uroku, co sprawia, że wizerunek Mulan jest pełniejszy i bogatszy.

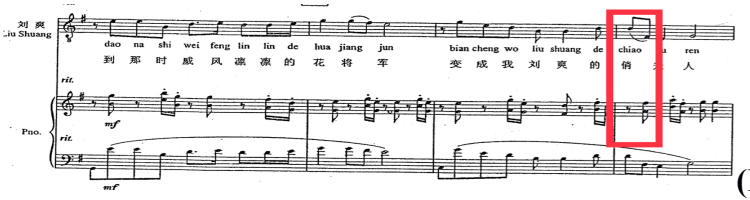
Następnie partia Liu Shuanga zapożycza motyw Mulan, odpowiadając jej w dowcipny i humorystyczny sposób, z jednoczesnym użyciem dwóch izorytmów

47.niepublikowana wersja(autoryzowane użycie)

ósemkowych na jednym słowie "qu" (poślubić) do wykonania skoku w dół o sekstę małą (patrz przykład 23), wciąż wzorując się na dialektalnej wymowie właściwej dla opery tradycyjnej z Henan, a także podkreślając nieśmiałość i uczciwość Liu Shuanga. Podobnie użyto słowa "qiao" (ładna) w ostatniej fazie. Opadający interwał seksty małej i przesadna ekspresja pokazują, że Liu Shuang sam jest zaskoczony słowami, które przed chwilą wypowiedział (patrz przykład 24).




**(Przykład 23)**[48]




**(Przykład 24)**[49]

Jako niezwykle ważny element całej opery, ten klasyczny duet odgrywa kluczową rolę w rozwoju fabuły, łącząc jednocześnie odważnie europejskie techniki twórcze z elementami tradycyjnej opery chińskiej. Również użycie dialektu lokalnego było niezwykle ważnym eksperymentem w historii opery chińskiej, nie tylko dramatyzując muzykę, ale także z powodzeniem napędzając rozwój akcji.

## Podrozdział 4: Dziedzictwo tradycji i innowacyjność w zakresie elementów dramatycznych i muzycznych w *Poemacie o Mulan*

Pod względem muzycznym, zachodnie techniki i teorie kompozytorskie stały się obowiązującą treścią dydaktyczną, którą muszą opanować współcześni chińscy kompozytorzy w procesie kształcenia, sięgając nawet bezpośrednio do europejskich materiałów dydaktycznych, takich jak „Kurs harmonii" przetłumaczony z języka rosyjskiego, który od dziesięcioleci odgrywa niezwykle ważną rolę w nauczaniu harmonii w Chinach, jednocześnie zaś wielu pedagogów muzycznych odebrało wykształcenie muzyczne na zachodzie. To sprawiło, że chińscy kompozytorzy są coraz bardziej świadomi zachodnich języków muzycznych, a wykonawcy muzyczni stają się coraz bardziej świadomi zachodnich

48.niepublikowana wersja(autoryzowane użycie)
49.niepublikowana wersja(autoryzowane użycie)

technik wykonawczych, w dużej mierze przyjmując zachodnią estetykę. Dlatego sukces omawianego utworu stanowi dalszy krok na drodze rozwoju na bazie doświadczeń twórczych i wykonawczych w stylu zachodnim, zgromadzonych przez chińskich muzyków w XX wieku. Oczywiście muzycy chińscy nie przejęli w całości zachodniego języka twórczego, lecz wykorzystali zachodni paradygmat językowy, starając się mówić własnymi słowami. *Poemat o Mulan* jako operowa forma starożytnej opowieści o Hua Mulan, która wstąpiła do wojska, by ratować swojego ojca, pod względem formy muzycznej łączy różne środki wyrazu, takie jak opera, oratorium i symfonia, kreując różne postacie w partiach śpiewu zespołowego. W partiach chóru w pełni wykorzystano wielogłosowość, budując tło dramatyczne dla poszczególnych scen i wydarzeń. Połączenie formy śpiewu chóralnego z poematem Yuefu „Mulan Ci" nie tylko oddaje piękno prozodii klasycznej poezji chińskiej i istotę wielowiekowej chińskiej kultury, lecz także wykorzystuje zachodnią formę śpiewu wielogłosowego i piękno jej harmonii, co znacznie podnosi wartość artystyczną opery.

Język muzyczny łączy w sobie zachodni styl dramatyczny z elementami tradycyjnej chińskiej muzyki operowej. Motywy bardziej podniosłe i majestatyczne (np. motywy wojenne) wyrażone są w zachodnim języku muzycznym, natomiast motywy liryczne (np. aria Mulan) utrzymane są w stylu bliższym tradycyjnej operze chińskiej. Wykorzystano tutaj zatem zalety obu tych stylów. Warto też wspomnieć, że duety i partie antyfonalne są łączone i używane dość elastycznie (jak np. humorystyczny duet Liu Shuang i Mulan „Gdybyś była kobietą"). Partia Mulan nosi więcej cech tradycyjnej opery chińskiej, zwłaszcza pod względem prozodii i melodii jest dość powściągliwa, podczas gdy w partii Liu Shuanga i innych postaci stosunkowo więcej jest europejskich technik wokalnych. Połączenie elementów choreograficznych chińskiej opery tradycyjnej opery z współczesną sztuką sceniczną stanowi wyraz integracji stylu chińskiego oraz opery zachodniej.

Pod względem dramaturgicznym, konflikt dramatyczny w *Poemacie o Mulan* znajduje swoje odzwierciedlenie nie tylko w rozwoju fabuły, lecz także w warstwie muzycznej. zacznijmy od konfliktu dramatycznego fabuły. Po raz pierwszy znajduje on swoje odzwierciedlenie w walce wewnętrznej, jaką toczy ze sobą Mulan, zanim podejmie decyzję o wstąpieniu do wojska w zastępstwie ojca. Kiedy Mulan śpiewa „Ojciec jest stary, brat jeszcze dzieckiem, któż pojedzie na pogranicze, by wstąpić do wojska?" ogień sprzeczności rozpala się w jej piersi. Mulan walczy z samą sobą, nie mogąc podjąć decyzji. Zwraca się do Księżyca, pyta, rozmawia z nim i wyznaje swoje rozterki. Silna sprzeczność w sercu Mulan napędza rozwój fabuły i w końcu postanawia ona przebrać się za mężczyznę i wstąpić do wojska w zastępstwie ojca. Postać Liu Shuanga pojawia się również specjalnie po to, by

nawiązać związek z Mulan. Historia miłosna Mulan i Liu Shuang sprawia, że fabuła jest bardziej wartka, żywa i interesująca. Jednak w czasie wojny życie i śmierć są nieprzewidywalne i nie można mówić o uczuciach. Mulan wielokrotnie chciała wyznać swoje uczucia Liu Shuangowi, swojemu towarzyszowi broni, który codziennie walczył i stawiał czoła śmierci u jej boku, ale nie mogła zdobyć się na szczerość. W obliczu zagrożenia Ojczyzny i Narodu, walcząc o zwycięstwo, ukryła swoją miłość głęboko w sercu, przez co powstał ostry konflikt pomiędzy marzeniami sennymi i okrutną rzeczywistością. Tego rodzaju sytuacji, w której nie można wyrazić swoich uczuć, jest w rzeczywistości techniką budowania dramatycznego napięcia. (opóźnienie, oznacza tu odroczenie, odłożenie konfliktu na później i nie rozwiązywanie go, aby mógł się w pełni rozwinąć, zgodnie z wymogami wartości artystycznej.)

Drugi z konfliktów to konflikt dramatyczny w muzyce. W operze *Poemat o Mulan* zastosowano technikę kreacji postaci poprzez konflikt dramatyczny w muzyce, co bardzo mocno oddziałuje na publiczność. Rondo należy do ważnych środków wyrazu zachodniej formy sonatowej. Oznacza to ekspozycję, wariację i repryzę tematu głównego. Kompozytor Guan Xia w pełni pojął istotę tej techniki kompozytorskiej, wielokrotnie powtarzając motyw tematyczny. Zastosowanie tej techniki sprawia, że muzyka symfoniczna tworzy silny konflikt dramatyczny, oddając fabułę i kreując sylwetki postaci, które na długo zapadają w pamięć słuchacza. Na przykład „Wezwanie do pokoju” jest pierwszym motywem preludium, po którym następuje drugi motyw „Wojna”, będący całkowitym przeciwieństwem motywu „Pokoju”, przy czym oba te motywy się krzyżują. Użycie nut z kropką w motywie „Wojny" jest słuszne. Choć jest to krótki motyw, melodia jest niezwykle dysonansowa i pełna ohydy, zaciekle walcząc z motywem„Pokoju" i tworząc silny konflikt dramatyczny. Te dwa motywy są odpowiednio zmieniane zgodnie z potrzebami fabuły, wielokrotnie pojawiając się w operze. Jako para kontrastujących sprzeczności, „Wojna" i "Pokój” , dominują w muzyce opery, napędzając rozwój fabuły. Kompozytor wzoruje się na technice „motywu dominującego" Wagnera, niemieckiego kompozytora opery narodowej, tworząc motyw miłości i fantazji dwojga kochanków, Mulan i Liu Shuanga. Skrzypce reprezentują Mulan, a wiolonczela Liu Shuanga. Dwie różne barwy wzajemnie się uzupełniają, przenikając wszystkie cztery części opery. ilekroć pojawiają się Mulan i Liu Shuang, odczuć można ciepłą i harmonijną atmosferę. Ta ciepła muzyka fantazji i zaciekła i niespokojna muzyka wojny tworzą ostry kontrast dramatycznych sprzeczności. Pomiędzy dwoma głównymi motywami preludium kompozytor umieścił przerywnik, rozdzielając ciężkie rytmy lekkim i szybkim rytmem triolowym i tworząc w ten sposób ostry kontrast. Konflikt ten podkreśla

kreację muzycznych obrazów i opisuje niebezpieczeństwa, zaburzające spokojny rytm życia wsi.

Wykorzystując techniki twórcze opery zachodniej, *Poemat o Mulan* zawiera też wiele innowacyjnych technik twórczych, przez co stanowi niezwykle udany eksperyment. Pierwszy to narodowy charakter twórczości operowej. Materiał muzyczny opery ma być składnikiem chińskiej opery narodowej, tak aby ta opera narodowa była bliższa ziemi chińskiej. Po drugie innowacyjność stylu śpiewania. Tworzenie współczesnej chińskiej muzyki operowej kładzie nacisk na potrzeby treści jako punkt wyjścia dla wszystkich koncepcji artystycznych w zakresie koncepcji i techniki. Nie jest ograniczone tradycją ani nie odrzuca żadnej techniki. W zależności od potrzeb treści, może łączyć techniki twórcze opery zachodniej z technikami dramatycznymi i technikami opery tradycyjnej. W zakresie twórczości muzycznej i stylu wokalnego, *Poemat o Mulan* wprowadza innowacje, czerpiąc jednocześnie z doświadczeń wcześniejszych twórców operowych i urzeczywistniając swój niepowtarzalny urok. Stawia aktorów operowych i orkiestrę symfoniczną na jednej scenie, pozwalając publiczności zanurzyć się w potędze symfonicznego brzmienia, jednocześnie śledząc wydarzenia fabuły. Innowacyjność gry scenicznej również czyni ten utwór bardzo współczesnym i lepiej odpowiadający potrzebom estetycznym dzisiejszej publiczności. Styl muzyczny opery chińskiej znajduje swoje odzwierciedlenie w różnych typach arii. Śpiew wykonawców kreuje wizerunki postaci, sprzyjając zarazem rozwojowi fabuły opowieści. Wykonawcy arii są zarazem bohaterami opery, toteż oprócz dobrej techniki wokalnej wymagane są też umiejętności gry aktorskiej i zachowania się na scenie.

Orkiestra nie jest ukryta pod sceną, jak to bywa w tradycyjnych operach, lecz widoczna na scenie, obok aktorów, co pozwala widzom uczestniczyć w rozwoju fabuły, pozostając zarazem w świecie rzeczywistym, przyglądając się postaciom z własnej perspektywy historycznej. Taka nowatorska forma interpretacji pozwala na słuchanie i oglądanie muzyki na żywo, sprawiając przy tym, że aktorzy i muzycy instrumentaliści lepiej współpracują ze sobą i lepiej wkomponowują się w fabułę, scena jest zaś podzielona jest na trzy strefy, co organicznie łączy elementy dramatu, emocji i muzyki, sprawiając, że zachodzące na niej zmiany są bardziej żywe i realistyczne. Oświetlenie obejmuje trzy strefy jednocześnie, a zmieniające się efekty świetlne są bardziej wyraziste i sugestywne. Wszystko to daje widzowi silniejszy efekt wizualny. Zieleń życia, błękit prochu i czerwień krwi symbolizują heroizm. Kiedy Mulan zostaje trafiona strzałą, krew płynie po całej scenie, wstrząsając oglądającymi; kiedy Mulan wyraża swoją miłość we śnie, pojawia się zieleń gór i równin; kiedy Mulan i Liu Shuang wiążą węzeł, całość sceny zalewa morze kwiatów

magnolii.

O sukcesie opery *Poemat o Mulan* zadecydował przede wszystkim dobór tematu związanego z powszechnie znaną legendą. Pojawia się ona na scenie operowej, w nieco poszerzonej i zmienionej formie, korzeniami zaś sięga starożytnej kultury i klasycznej poezji chińskiej, łącząc elementy chińskiej tradycji oraz współczesnej opery zachodniej, by opowiedzieć o zdarzeniach sprzed dwóch tysięcy lat. To połączenie ogromnie przyciąga publiczność.Chociaż opera *Poemat o Mulan* nie jest pierwszym dziełem łączącym klasyczną kulturę chińską z zachodnią sztuką współczesną, bo „*Qu Yuan*" Cao Yu powstał wcześniej, jednak jest to pierwsze dzieło, które tak dobrze łączy te dwa odległe od siebie światy i kręgi kulturowe, stanowiąc inspirację dla przyszłych twórców, a zarazem korzystając z doświadczeń swoich poprzedników. Sukces stworzenia i wykonania opery *Poemat o Mulan* z pewnością przyczyni się do dalszego rozwoju chińskiej opery.

# Rozdział V

# Muzyka i ekspresja wybranych arii

## Podrozdział 1: Porównanie wykonawcze wybranych do nagrania arii z opery Glucka *Ifigénie en Tauride* i opery Mozarta *Die Zauberflöte*

### 1. Wybrane do nagrania arie z opery *Iphigénie en Tauride* i ich ekspresja

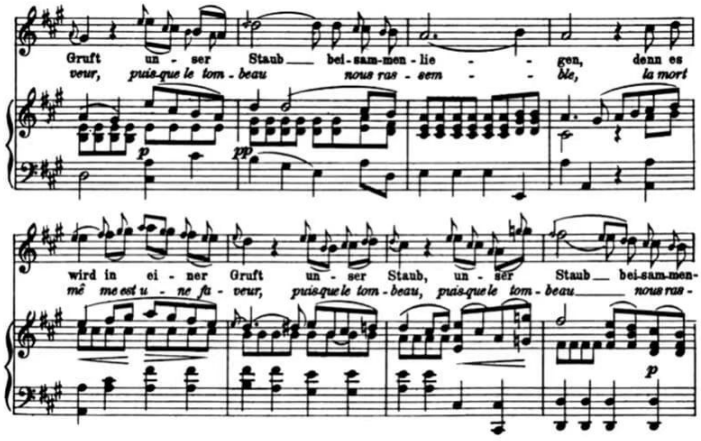
Z opery Glucka *Ifigénie en Tauride* Autor wybrał dwie arie „Unis des la plus tender enfance" oraz „Ah!,mon ami, j'implore ta pitiè", pojawiające się odpowiednio w drugim i trzecim akcie, nagrywając ich wersję francuską oraz niemiecką.

Zdaniem Autora, jest to opera, która najlepiej oddaje ideę Glucka „muzyki w służbie dramatowi". Gluck starał się w niej w sposób jak najpełniejszy zademonstrować dominującą pozycję dramatyzmu w operze. Celem podkreślenia tej dominacji dramatyzmu, Gluck usunął partie koloraturowe ze wszystkich śpiewanych arii. Chcąc podkreślić status libretta operowego, aby publiczność posługująca się różnymi językami mogła lepiej zrozumieć fabułę, Gluck opublikował zarówno wersję niemiecką, jak i francuską libretta. Kierując się tą koncepcją, Autor również nagrał zarówno wersję niemiecką, jak i francuską arii. Przyczyną wyboru tych dwóch arii, jest przede wszystkim przekonanie Autora, że odgrywają one bardzo ważną rolę w rozwoju fabuły i konfliktów dramatycznych. Ich rola w rozwoju fabuły stanowi ucieleśnienie koncepcji Glucka muzyki w służbie dramatu.

W toku poznając i ćwicząc te dwie arie, Autor zdał sobie sprawę z oryginalnych środków stylistycznych, jakimi posłużył się Gluck, aby pokazać dominującą pozycję dramatyzmu w procesie tworzenia opery. W obu tych ariach, dla zachowania spójności dramatycznej, brak jest bardzo wysokich tonów, a integrację całej opery zapewniają długie, ciągłe linie melodyczne. Jednocześnie obie arie nie mają wyraźnej kadencji na końcu, co ma również podkreślać spójność utworu. Kiedy aria głównego bohatera dobiega końca, muzyka trwa nadal, wraz z rozwojem wydarzeń fabuły.

Śpiewając te arie, Autor odczuł też wyraźnie starannie wymodelowane przez kompozytora linie melodyczne. Każda nuta melodii jest ściśle połączona z innymi, tworząc regularny kierunek w górę lub w dół. Linie melodyczne prowadzone legato i długie frazy są dużym wyzwaniem dla wykonawcy. Wymagają one utrzymania stabilnego oddechu, aby linia była stabilna. Jak pokazano w pierwszych 4 taktach na rycinie 25, ta fraza składa się z 4 taktów i 12 miar. Śpiewając ją powinniśmy nie tylko zwracać uwagę płynność melodii, lecz

także zademonstrować wewnętrzny świat bohatera, który ma odwagę spokojnie stawić czoła śmierci w imię przyjaźni, nie zaś okazywać emocje smutku wynikającego z bliskości śmierci. Każda płynąca miarowo fraza jest niczym cicha i szeroka rzeka, ale pod tą taflą spokojnej wody kryje się ogromna moc. Śpiewak musi to zademonstrować, w miękkiej melodii zawierając istotę tej arii - płonące emocje.

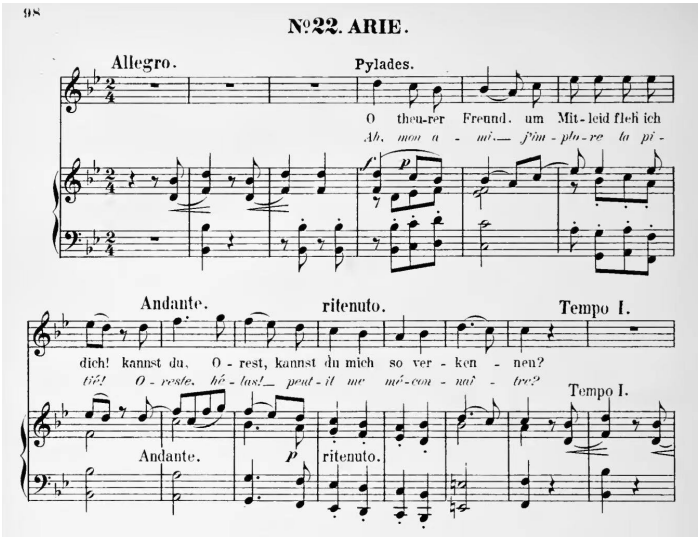



**(Ryc. 25)**

W nagraniu Autor zarejestrował odpowiednio francuską i niemiecką wersję arii wybranych z tej opery. Dzięki śpiewaniu obu wersji językowych lepiej zrozumiał, jak wielką wagę przywiązywał kompozytor do libretta. Chociaż zarówno melodia, jak i treść słów obu wersji językowych są takie same, lecz ze względu na różnice językowe, Gluck nie przetłumaczył tekstu po prostu słowo w słowo, lecz dołożył starań, by oddać specyfikę ekspresji w każdym z tych języków. Dlatego też istnieją różne sposoby prezentacji tekstu, jak pokazano na ryc. 25. Niemieckie „unser Staub beisammen liegen" w pierwszych czterech taktach oznacza „nasz proch leży razem", podczas gdy francuskie „puisque le tombeau nous rassemble" oznacza „ponieważ grób nas łączy". Oba wyrażają wspólne stawienie czoła śmierci, lecz użyte sformułowania nie są identyczne. Ze względu na różnicę językową, środek ciężkości frazy również będzie inny, różni się zatem także kontrapunkt w tekście. Na przykład „Staub" (kurz – tłum.wł.) w języku niemieckim i „tombeau" w języku francuskim są słowami akcentowanymi w melodii, jednak akcent ten pada nieco inaczej: w słowie „Staub" na pierwszą miarę drugiego taktu, w słowie „tombeau" zaś na ostatnią miarę pierwszego taktu melodii. Jak widzimy, Gluck w każdym szczególe traktował libretto i czynnik dramatyczny jako centralny punkt opery i wszelkimi dostępnymi sobie metodami podkreślał dominującą pozycję dramatyzmu w operze.

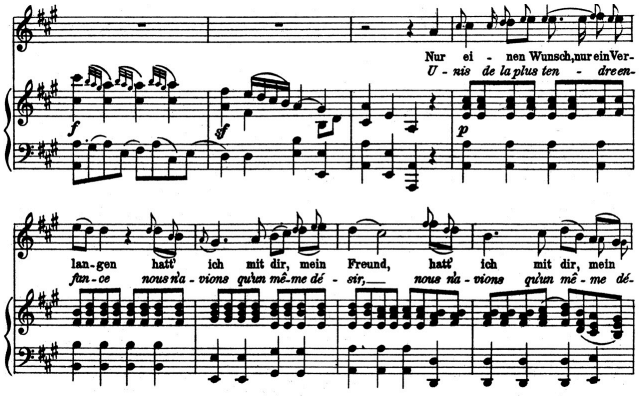
Równocześnie, z powodu różnic charakterystycznych dla języka, nagrane przez autora

wersje arii w języku niemieckim i francuskim różnią się wyraźnie pod względem wrażeń słuchowych. Spójne cechy języka francuskiego pozwalają na zaprezentowanie arii w sposób ukazujący nieprzerwaną melodię; wymowa spółgłoski w języku niemieckim sprawia, że słowa w linii melodycznej mogą wyraźniej podkreślić zmiany emocji. Przykładem jest nuta 26, słowa "mój przyjacielu, błagam o twoje miłosierdzie" w obu językach dają wyraźnie różne wrażenia słuchowe. Wersja niemiecka "um Mitleid fleh ich dich" (o litość proszę cię – tłum. wł.) podkreśla silne akcenty w taktach, wyraźniej ukazując desperację i podniecenie w emocjach Pyladesa.




**(Ryc. 26)**

Jak uwidoczniono w przykładzie 27, słowa "Mam tylko jedno pragnienie, być z tobą, moim przyjacielem". Autor podczas nagrywania CD również przedstawił różne barwy dźwiękowe. Wersja niemiecka prezentuje bardziej gorące emocje, a barwa tego fragmentu jest również jaśniejsza; wersja francuska przedstawia głębsze, bardziej powściągliwe uczucia, a jej barwa dźwiękowa jest nieco ciemniejsza w porównaniu do wersji niemieckiej. Mimo różnic w sposobach prezentacji, obie wersje wyrażają szczere uczucia do przyjaciela.




**(Ryc. 27)**

Kiedy Autor śpiewał te dwie arie, wyraźnie czuł, że Gluck, jako kompozytor z wczesnej fazy okresu klasycznego, tworzył muzykę bardzo różniącą się od barokowej, używał bowiem w akompaniamencie dużej liczby interwałów harmonicznych, którymi zastąpił kontrapunkt polifoniczny okresu baroku. Pod względem rytmicznym utwory Glucka utrzymane są w takcie na 4/4 i 2/4. Akcenty rytmiczne w melodii są bardzo wyraźne i stosunkowo łatwo jest wokaliście współpracować z akompaniamentem. Jeśli chodzi o użycie głosu, uwaga autora w śpiewaniu dwóch utworów Glucka skupia się na ekspresji tekstu. Ponieważ zakres skali głosowej nie jest duży, nie ma tu trudnych dźwięków wysokich, ale aby dobrze wykonać te dwie arie konieczne jest dobre połączenie muzyki i słów oraz wyraźna ekspresja. Jest to największa trudność, jaką napotkał Autor w wykonaniu tych utworów, a zarazem praca nad nimi pozwoliła mu na poprawienie własnego wyczucia muzycznego oraz ekspresji dramatycznej.

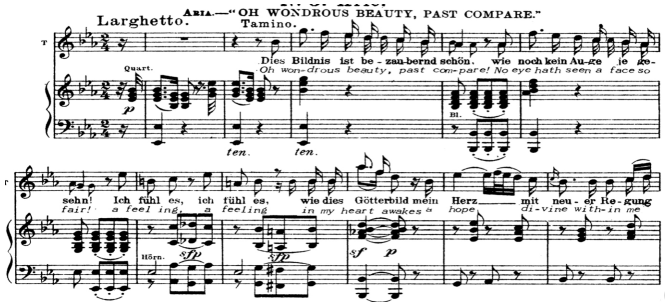
## 2. Wybrane do nagrania arie z opery *Die Zauberflöte* i ich ekspresja

Z opery Mozarta *Die Zauberflöte* autor wybrał do nagrania „Dies Bildniss ist bezaubernd schön" i „Wie stark ist nicht dein Zauberton", pojawiające się w pierwszym akcie. Obie arie śpiewane są w języku niemieckim. Znana powszechnie opera *Die Zauberflöte* jest również jedną z najważniejszych oper w twórczej karierze Mozarta. Stanowi ona przykład gatunku zwanego Singspiel. Recytatyw został w niej zastąpiony przez dialogi z towarzyszeniem muzyki, poprzez które odbywa się rozwój fabuły. Dialogi te stanowią wyraz dramaturgii, arie zaś służą ekspresji emocji, a piękne melodii, aby są wyrazem elementu muzycznego. Muzyka i dramat otrzymały tu zatem równorzędną rangę.

Autor wybrał do nagrania dwie arie „Dies Bildniss ist bezaubernd schön" i „Wie stark ist nicht dein Zauberton" śpiewane przez głównego bohatera Tamino. „Wie stark ist nicht dein Zauberton" to recytatyw, w który wpleciono fragmenty arii. Podczas ich wykonania Autora zachwyciły ich piękne melodie. Można w nich odczuć, z jaką pieczołowitością traktował Mozart każdą nutę w swoim procesie twórczym. W obu tych ariach wielokrotnie pojawiają się oznaczenia skoków interwałowych. Falowanie melodii jest bardzo wyraźne, jednak takie falowanie nie zaburza gładkości jej linii w celu wyeksponowania wysokich tonów, lecz w niezwykle harmonijny sposób współgra z dramatyzmem, co stanowi przykład wykorzystania przez Mozarta muzyki do wyrażenia dramatyzmu w operze. Jak pokazano na rycinie 28, w pierwszych dwóch frazach arii „Dies Bildniss ist bezaubernd schön" Mozart zastosował dwa

skoki seksty. W obu przypadkach, po tych skokach melodia łagodnie opada. Po tym, jak Tamino po raz pierwszy zobaczył piękny portret Paminy, w jego sercu pojawiają się gorące emocje. Tego rodzaju skoki stanowią jeden z trudniejszych elementów tej arii. Wykonawca musi zachować spójność brzmienia i linii melodycznej, co stanowi niezwykle wysokie wymaganie.

Największym doświadczeniem Autora w wykonywaniu dzieł Mozarta jest to, że w przypadku fraz z sylabami należy odpowiednio wcześniej się przygotować, cały czas zwracając uwagę na głębokość i utrzymanie oddechu. Nie może zabraknąć niezbędnego napięcia, ani też nie może być niepotrzebnego rozluźnienia. Musimy zachować siłę w miękkości, gładkość w dynamice i odpowiednią elastyczność. Tylko w ten sposób unikniemy braku jedności barwy, przełamującej piękno linii melodycznych przy wysokich tonach. W interpretacji należy dążyć do uzyskania odpowiedniej siły dźwięku, zwłaszcza rezonansu głowowego, który musi być lekki i bogaty, oraz zachowania wysokiej pozycji. W artykulacji ważny jest czysty i miękki śpiew, spójny, gładki, bez śladów falowania oraz absolutnie poprawna intonacja.Podobnie, choć partia wysokich tonów w kulminacji trwa znacznie krócej niż w muzyce Mozarta, trzeba starać się skoncentrować taką samą dynamikę emocji w skróconej czasoprzestrzeni, aby uzyskać efekt dłuższych tonów wysokich. Muzyka Mozarta jest bardzo szczególna pod względem doskonałości formalnej i stanowi wręcz ideał połączenia formy i treści. Śpiewanie jego utworów wokalnych musi więc ściśle odpowiadać wymaganiom tempa i dynamiki, a wartości czasowe dźwięków muszą być bezwzględnie zgodne z zapisem nutowym, bez ich dowolnego wydłużania i skracania, accelerando czy ritardando. Trzeba ściśle przestrzegać długości nut oznaczonych fermatą, a wysokie dźwięki na końcu, których nie oznaczono jako wydłużone muszą również być wykonane zgodnie z partyturą, a nie dowolnie. Mozart w bardzo charakterystyczny sposób oznaczał dynamikę dźwięku. Jeśli akord piątego stopnia wypadał na mierze nieakcentowanej, a akord pierwszego stopnia na mierze akcentowanej, melodia często miała bardzo jasne, wyraźne i mocne zakończenie. Wszystkie rodzaje akordów w kadencji odgrywają dużą rolę w określeniu sposobu śpiewania i oddychania oraz podziale linii melodycznych całego utworu. Jeśli na końcu jest przedłużony dźwięk i wypada on na mierze akcentowanej, to przedłużony dźwięk powinien zostać zakończony mocno lub stabilnie, bez diminuendo. Jeśli przedłużony ton wypada na mierze nieakcentowanej, trzeba zakończyć go słabo. Podkreślanie relacji między głośnością, barwą i tonacją jest również charakterystyczne dla kompozytorów okresu muzyki klasycznej. Gdy tonacja durowa zmienia się w molową, generalnie sugeruje to, że powinniśmy śpiewać nieco ponuro i z przygnębieniem.



**(Ryc. 28)**

### 3. Porównanie wykonawcze arii z oper *Iphigénie En Tauride* i *Die Zauberflöte*

W trakcie śpiewania oper *Iphigénie En Tauride* i *Die Zauberflöte* Autor wyraźnie dostrzegł charakterystykę stylistyczną w twórczości Glucka i Mozarta, która pod wieloma względami jest bardzo różna, choć wykazuje także pewne podobieństwa. Mozart był kontynuatorem dramatycznej techniki twórczej Glucka, nadał jednak muzyce rangę równoważną z dramatyzmem.

W operze *Iphigénie En Tauride* Gluck zademonstrował swoją koncepcję prymatu libretta w operze. Ciągła melodia liryczna służy ekspresji elementu językowego. Fabuła jest bardzo starannie przemyślana i skonstruowana, a każdy wers służy rozwojowi jej dramatycznych konfliktów, bez skomplikowanych narracji i przesadnych popisów techniki wokalnej. Pod niewątpliwym wpływem Glucka, opera Mozarta *Die Zauberflöte* również ma świetne libretto. Mozart starannie wyreżyserował każdy konflikt dramatyczny, czyniąc fabułę wartką i interesującą.

Obaj kompozytorzy zastosowali jednak odmienne techniki twórcze w muzyce, co zdaniem Autora przyczyniło się również do większej popularności dzieła Mozarta, niż Glucka. Chociaż Mozart był kontynuatorem koncepcji twórczych Glucka dotyczących sposobu organizacji i ekspresji muzycznej, to jednak wprowadził w nich wiele własnych innowacji. Na przykład bardzo wysokie tony, które nie pojawiały się w operach Glucka, były używane przez Mozarta w miejscach idealnych do wyrażenia emocji i nastrojów. Częste są też u niego powtórzone kadencje na końcu arii, których Gluck nie stosował dla zachowania ciągłości dramatycznej, u Mozarta zaś ich użycie dodaje muzyce dramatyzmu. Ścisły związek muzyki z dramatem, tak podkreślany przez Glucka, jest równie silny w twórczości Mozarta. W arii „Wie stark ist nicht dein Zauberton", naśladując wzajemne nawoływanie się fletu i Papageno, Mozart łączy bardzo ściśle muzykę i dramat, wzbogacając tym samym dramaturgię opery.

Dlatego też Autor uważa, że choć muzyka i dramaturgia w operach Glucka są piękne, to jednak do wykonania na koncercie byłby bardziej skłonny wybrać twórczość Mozarta.

Ponieważ Gluck usunął wiele wysokich dźwięków i kadencji, nie można w nich w pełni zaprezentować piękna głosu, a linie melodyczne Mozarta są bardziej atrakcyjne i silniej działają na publiczność.

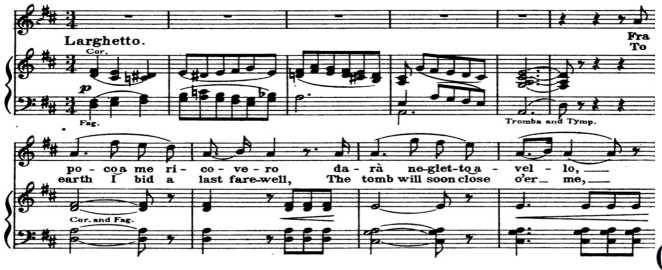
## Podrozdział 2: Doświadczenia wykonawcze w wybranych do nagrania ariach z opery Donizettiego *Lucia di Lammermoor*

Do nagrania Autor wybrał dwie arie z opery Donizettiego *Lucia di Lammermoor*, a mianowicie arię „Tombe deglavi miei" z recytatywem z trzeciego aktu opery oraz stanowiącą dialog z chórem „Tu che a dio spiegasti l' ali" śpiewane po włosku.

*Lucia di Lammermoor* to jedno z wielu znakomitych dzieł Donizettiego. Zawiłości dramatycznych konfliktów w tej operze i piękne melodie należą do ważnych przyczyn tak wielkiej popularności tej opery i sympatii, jaką darzy ją publiczność. Dwie arie Edgarda „Tombe deglavi miei" i „Tu che a dio spiegasti l'ali" to niezwykle poruszające melodie, z których jedna doprowadza dramatyczny konflikt do kulminacji, druga zaś kończy operę.

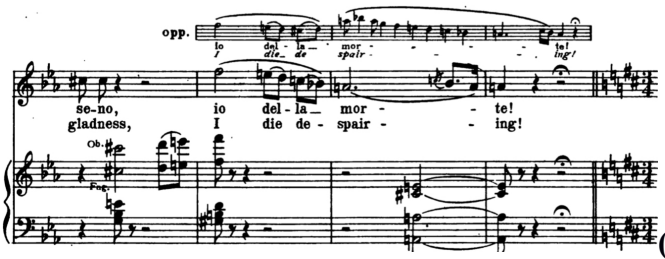
Najważniejszym odczuciem Autora podczas śpiewania tych dwóch arii jest zawarta w nich ogromna energia dramatyczna. Gniew i smutek, gdy dowiaduje się, że ukochana wychodzi za innego; rozpacz i smutek na wieść o jej śmierci; determinacja zakończenia własnego życia - każde słowo głęboko porusza serca wykonawców i słuchaczy.

Te dwa fragmenty pokazują też wyraźnie geniusz kompozycji Donizettiego pod względem muzycznym. Przede wszystkim w ich liniach melodycznych pojawiają się wielokrotnie wielkie skoki interwałowe, niczym wahadło zegara w smutnej atmosferze dramatu, raz po raz uderzając w serca publiczności, oznajmiając ogrom smutku w sercach bohaterów . Na początku arii „Tombe deglavi miei", jak pokazano na ryc.29, w dwóch frazach występują wielkie skoki interwałowe, podobne do tych na początku arii „Dis Bildniss ist bezaubernd schön", które w połączeniu ze słowami libretta bardzo żywo i sugestywnie oddają emocje rozpaczy i żalu w sercu postaci.



**(Ryc. 29)**

Jak pokazano na ryc.30, Donizetti dał w ten sposób wykonawcy przestrzeń, by ten mógł jak najlepiej zaprezentować piękno melodii i głosu. Autor uważa, że te kadencje są zarazem najtrudniejszymi punktami arii, skutecznie podnosząc dramatyzm opery. Wymagają szerokiego zakresu skali, stabilnego oddechu oraz dobrej techniki wokalnej, są one jednak równocześnie elementami niezwykle atrakcyjnymi i poruszającymi słuchacza.

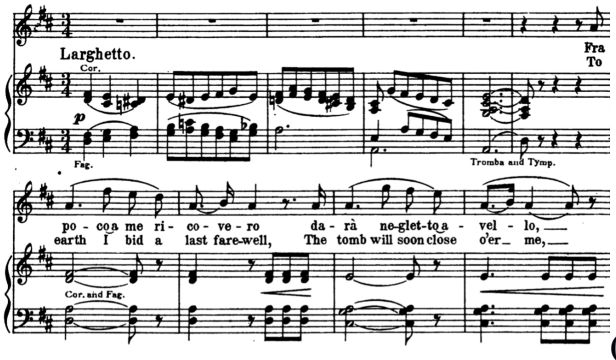



**(Ryc. 30)**

Pod koniec arii Autor stwierdził również, że Donizetti kontynuował mozartowską koncepcję powtarzających się kadencji, pozwalających w ostatniej chwili eksplodować nagromadzonym emocjom i pozwalającą na spotęgowanie efektu dramatycznego. W końcowej część arii „Tu che a dio spiegasti l'ali", która jest jednocześnie zakończeniem opery, wykorzystuje powtórzone „il nume in ciel" w czterech frazach, doprowadza do dramatycznej kulminacji, po której nagła śmierć bohatera staje się dla odbiorcy niemal namacalna.

Biorąc pod uwagę własne doświadczenie wykonawcze Autor uważa, że w swojej twórczości Donizetti kontynuuje koncepcję równowagi dramaturgii i muzyki, maksymalizując siłę ekspresji zarówno dramatu i muzyki, zręcznie wykorzystując zaś połączenie obu elementów, jest w stanie bardzo silnie oddziaływać na emocje widowni. Autor ma wrażenie, że kompozytor chętnie używa nut z kropkami i pauz ćwierćnutowych, aby pokazać nastroje i emocje bohaterów. Jak pokazano na rycinie 31, nuty z kropkami pauzy przerywające frazę wyrażają ogrom smutku, rozpaczy i żalu Edgarda. Takich zabiegów jest w tym utworze bardzo wiele. Podczas śpiewania tych elementów Autor zwraca szczególną uwagę na akcenty językowe i samogłoski. Przy miarach akcentowanych rytmu ekspresja tekstu powinna być wyraźniejsza, a przejścia między samogłoskami powinny być bardziej spójne. Wybrane przez Autora dwie arie z tej opery są bardzo długie i trudne. Jako tenor liryczny, Autor zawsze pamięta o zachowaniu zrelaksowanego stanu podczas śpiewania oraz o śpiewaniu własnym, naturalnym głosem, unikając zbyt grubej i ociężałej barwy. Śpiewanie "na siłę", głosem przekraczającym własne możliwości celem osiągnięcia większego efektu dramatycznego nie tylko nie da dobrego efektu, lecz także spowoduje

uszkodzenie fałdów głosowych. Śpiewanie tych utworów pozwala Autorowi nauczyć się racjonalnego posługiwania głosem.



**(Ryc. 31)**

## Podrozdział 3: Doświadczenia wykonawcze w wybranych do nagrania ariach z chińskiej opery *Poemat o Mulan*

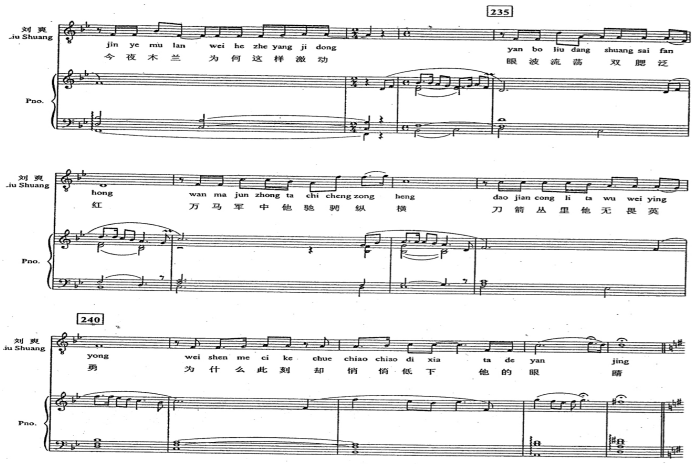
Z chińskiej opery *Poemat o Mulan* Autor wybrał do nagrania arie „Lodowaty śnieg" w z drugiego aktu oraz duet „Gdybyś był kobietą" z trzeciego aktu, śpiewane w języku chińskim.

Jako stosunkowo późno rozwinięta, opera chińska zapożyczała wiele elementów ze starszej od siebie o kilkaset lat opery zachodniej, toteż nieuchronnie pojawiają się w niej pewne problemy w równowadze między muzyką a dramatem. Fabuła wybranej przez Autora opery stanowi klasyczną opowieść z wielotysiącletniej historii Chin, sama zaś opera zawiera wiele elementów tradycyjnej kultury chińskiej. Oba wybrane utwory odgrywają bardzo ważną rolę w rozwoju fabuły. Pierwszy wyraża gorącą przyjaźń pomiędzy towarzyszami broni, drugi zaś rodzącą się i tłumioną miłość.

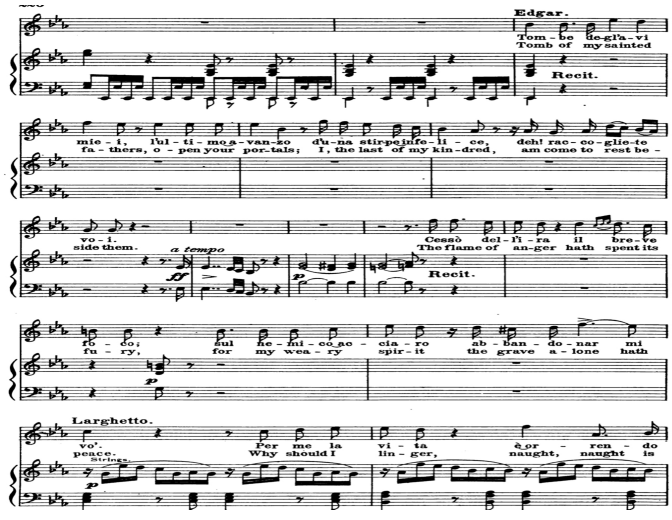
Pod względem relacji dramatyczno-muzycznych, opera ta wykazuje liczne podobieństwa z twórczością Glucka, Mozarta i Donizettiego.

Przede wszystkim znajduje to odzwierciedlenie w partii recytatywnej. Funkcją recytatywu w operze jest głównie narracja i rozwijanie fabuły. Jest to ważne ogniwo w utworu. Twórcy opery chińskiej, wzorując się na operze zachodniej, stosują ten sam model, toteż widzimy tu wyraźnie zapożyczoną z zachodniej tradycji formę recytatywu. W duecie „Gdybyś był kobietą" pojawia się kilka recytatywów służących rozwojowi fabuły.Jak pokazano na ryc. 32, recytatyw „Jin ye Mulan wei he zhe yang ji dong…wei shen me qiao qiao di xia ta de yanjing" przypomina recytatyw „Tombe deglavi miei" Edgara z opery

Donizettiego *Lucia di Lammermoor*, którego początkowa część jest pokazana na ryc. 33. Jest to również recitativo accompagnato, lecz trzeba tu zachować wrażenie recytacji oraz zgodność z akompaniamentem. Recytatyw ten jasno wyraża zmartwienia i wątpliwości bohaterów, niczym wielki znak zapytania zawieszony pośrodku duetu, tworząc dobrą atmosferę dla wesołej melodii w jego drugiej części.

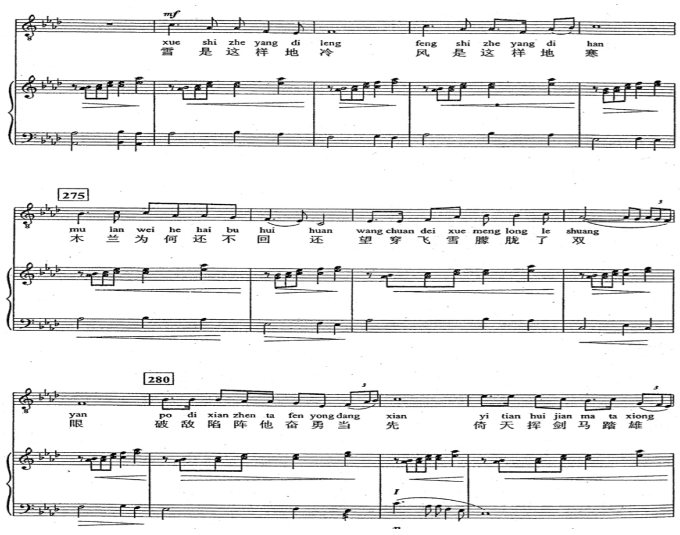


**(Ryc. 32)**



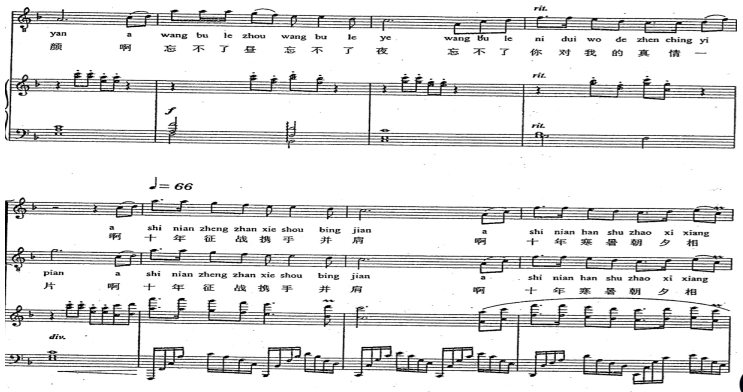
**(Ryc. 33)**

Jak pokazano na rycinie 34, na początku arii kompozytor zastosował ty stabilną linię melodyczną, aby jasno opisać scenę, którą ma wyrazić aria. Chociaż melodia jest łagodna, każdy wers tekstu ujawnia ogrom niepokoju o towarzyszy broni.




**(Ryc. 34)**

Również w tej operze występują powtarzające się kadencje i wielkie skoki w melodii, jak na ryc. 35. Słowa "a wang bu liao di, wang bu liao tian, wang bu liao ni dui wo de zhen qing yi pian" (Ach, nie mogę zapomnieć ziemi, nie mogę zapomnieć nieba, nie mogę zapomnieć twoich prawdziwych uczuć do mnie) pojawiają się wielokrotnie w melodii pod koniec duetu wraz z powtarzającymi się skokami interwałowymi, wraz z którymi ekspresja dramatyczna osiąga tu punkt kulminacyjny. Taki układ zakończenia tego duetu zapowiada początek historii miłosnej między dwójką bohaterów, która nastąpi w kolejnym akcie.

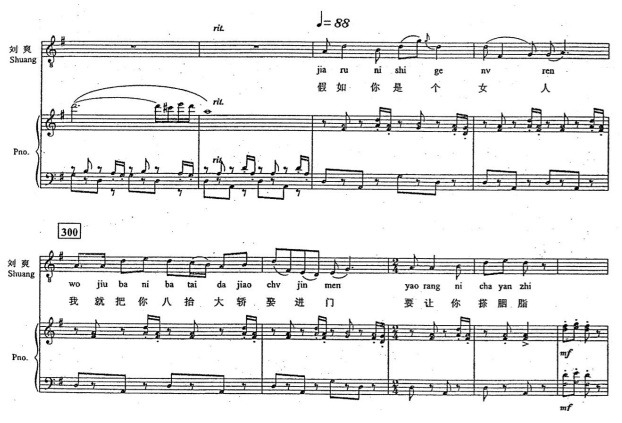



**(Ryc. 35)**

Oczywiście, ze względu na historyczne uwarunkowania rozwoju opery chińskiej, wiele osiągnięć zachodnich kompozytorów nie zostało w niej zastosowanych bezpośrednio. Na przykład w operze chińskiej nie znajdziemy recitativo accompagnato; brak ról na sopran dramatyczny i tenor dramatyczny, a także podział partii głosowych zawsze były słabością chińskiej opery; słynna swobodna kadencja Donizettiego, dodająca operze dramatyzmu i muzykalności, również nie jest obecnie stosowana. Autor uważa, że w przyszłości w

rozwoju opery chińskiej z pewnością pojawią się nowe utwory, bogatsze i bardziej różnorodne gatunkowo i treściowo.

Ze względu na specyfikę języka chińskiego, największą trudnością w śpiewaniu chińskich oper jest wymowa języka. Pięć samogłosek „a, e,i,o, u" z języków zachodnich jest również bardzo ważnych w fonetyce chińskiej, stanowią one jednak tylko niewielką część systemu fonetycznego. W języku chińskim nie tylko istnieją głoski nosowe dźwięczne i bezdźwięczne, ale także dzieli każde słowo na nagłos, "brzuch" i wygłos słowa. Są też cztery tony, które wpływają na zmianę znaczenia słów. Ten sam wyraz wypowiedziany w różnych tonach będzie miał zupełnie różne znaczenie. W trakcie śpiewania tej chińskiej opery Autor czuł, że najtrudniejsza jest artykulacja w wysokich rejestrach. Konieczne jest zachowanie płynności i spójności głosu oraz poprawnej wymowy językowej. Wiąże się to z wysokimi wymaganiami co do techniki śpiewu. Na przykład, w ostatniej frazie „pan wang ni kuai kuai hui dao wo de shen bian" w arii „The Icy Snow", słowo „bian" jest dźwiękiem B-dur w wysokim rejestrze, a do tego nutą długą. Jego nagłosem jest „b", „brzuchem" „i", a wygłosem „an", co wymaga trzech przejść na jednym tonie. Pod względem kompozycji, we współczesnej operze chińskiej wykorzystuje się wiele melodii z chińskich oper tradycyjnych. Ich linie są silnie pofalowane, zawierają też język dialektalny z różnych regionów Chin. Trzeba je śpiewać nie tylko ściśle według znaczników zawartych w partyturze, lecz także mieć opanowane różne chińskie dialekty, co stanowi dodatkową trudność przy nauce chińskich utworów operowych. Na przykład w arii „Gdybyś był kobietą" w przykładzie 36, słowo „nǖ" we frazie „jia ru ni shi ge nǖ ren" nie jest oznaczone w partyturze jako portamento. Ponieważ jednak użyto melodii ludowej z obszaru prowincji Henan, zgodnie ze specyfiką tamtejszej wymowy dialektalnej, należy ten wyraz zinterpretować, używając portamento.




(Ryc. 36)

# Rozdział VI

## Refleksje nad rozwojem opery chińskiej w XXI wieku z perspektywy muzyki i dramatu

### Podrozdział 1: Aktualna sytuacja opery chińskiej z perspektywy muzyki i dramatu

Opera pojawiła się w Chinach na początku XX wieku, a więc od tamtego czasu minęło już prawie sto lat. W porównaniu z operą zachodnią, opera chińska jest stodunkowo młoda. W procesie jej rozwoju zaznaczyły się trendy "sinicyzacji"i dywersyfikacji. Wczesne formy operowe były na ogół połączeniem śpiewu z dramatem i śpiewu z tańcem. W latach czterdziestych XX wieku zaczęła powstawać opera współczesna, za której pierwszy typowy przykład uznać można *Białowłosą*. W tym też okresie stopniowo kształtowało się zróżnicowanie formy artystycznej. Proces rozwojowy opery chińskiej zaczał się praktycznie od zera, i w wyniku długotrwałej ewolucji wykształcił wreszcie unikalny system teoretyczny i praktyczny współczesnej opery chińskiej. Jako kompleksowa sztuka sceniczna, opera chińska wchłonęła styl opery zachodniej, łącząc go z elementami tradycyjnej muzyki chińskiej, opery i innych form artystycznych. Dzięki takiemu połączeniu, opera chińska posiada wyraźną charaktersytykę narodową.

#### 1. "Sinicyzacja" muzyczna

Muzyka jest kluczowym ogniwem utworu operowego. Z jednej strony napędza ona rozwój akcji i odzwierciedla zmiany emocjonalne bohaterów i ich stany psychoiczne, z drugiej kreuje nastrój towarzyszący rozwojowi fabuły, czym również napędza bieg wydarzeń, pozwalając widzom na wyraźniejsze odczucia konfliktu dramatycznego.

Na przykładzie omawianej tu opery *Poemat o Mulan* spróbujmy teraz wyjaśnić koncepcję chińskich kompozytorów dotyczącą „sinicyzacji” muzyki w nowej epoce. W preludium opery dominujące motywy muzyczne o charakterze nawiązującym do follkloru z regionu Równin Centralnych Chin, wprowadzające dwa odrębne motywy muzyczne wojny i pokoju. Przeplatane faktury muzyczne opisują ból po utracie bliskich w czasie wojny i spustoszenie kraju. Część pierwsza jest w tempie Adagio. Wyraża ona uczucia Mulan, jako kobiety i córki w obliczu nadciągającej wojny i w balladowej formie wprowadza słuchacza w historię kobiety przebranej za mężczyznę, biorącej udział w walce. Druga część opery w tempie Allegro opisuje Mulan idącą wraz z żołnierzami do walki, motyw melodyczny "Cztery pory roku na polu bitwy" znakomicie oddaje okrucieństwa długiej wojny, a inny,

senny motyw opisuje uczucia śniącej Mulan po tym, jak została ranna. Senny, skrzypcowy motyw miłości i aria Mulan wzajemnie się uzupełniają, kreując kobietę, która zaznała miłości i wojny, tęskniącą za spokojnym życiem, pełnym ciepła i ludzkich uczuć. W części trzeciej, chór męski wyraża radość po zwycięstwie, a uduchowiona i nostalgiczna pieśń opisuje tęsknotę Mulan za rodzinnym miastem i bliskimi, za spokojem życia na wsi. Wreszcie, czwarta część opery wyraża radość mieszkańców wioski witających Mulan triumfalnie powracającą z wojny, muzyką w stylu ludowym, a także humorystyczną sceną dramatyczną, gdy Mulan, już jako kobieta, ponownie spotyka swoich towarzyszy broni. Na koniec rozbrzmiewa melodia głębokiego i uroczystego Requiem. Mulan i jej towarzysze broni, w tym szczęśliwym momencie, myślą o tych, którzy polegli w walce i nie wrócili do swoich domów. Kończąca finałowa pieśń "Oda do pokoju" mówi o ludzkim umiłowaniu pokoju i szczęśliwego życia, kończąc operę ze wspaniałym rozmachem. Opera *Poemat o Mulan* łączy operę zachodnią z chińską historią fabularną, tworząc tym samym nowy model opery w stylu chińskim.

Na jej przykładzie widzimy, że opera chińska w swoim języku muzycznym podlega estetyce chińskiej, różnej od zachodniej. Chińscy twórcy operowi nie dążą już do innowacyjności za wszelką cenę, lecz wykorzystują odpowiedni język muzyczny celem wyrażenia charakterystyki narodowej i opowiedzenia chińskiemu odbiorcy znanej mu historii. Dzięki temu utwory ich spotykają się w Chinach z pozytywnym przyjęciem, a publiczność zagraniczna ma okazję poznać i zrozumieć piękno opery chińskiej.

## 2. "Sinicyzacja" elementów dramatycznych

Charakter sztuki różni się w zależności od kraju i grupy etnicznej, a różne regiony i grupy etniczne posiadają swoją niepowtarzalną tradycję. Opera powstała na Zachodzie, do Chin zaś trafiła już po stuleciach ewolucji. Dzięki wysiłkom starszego pokolenia chińskich twórców, opera chińska rozwijała się we właściwy sobie sposób. Stawała się coraz bardziej narodowa i wchłaniała elementy chińskiej tradycji kulturowej.

Aby stworzyć chińską operę narodową, trzeba było wybrać temat popularny wśród chińskiej publiczności, a następnie przyjąć taką formę artystycznego wyrazu, by utwór mógł zostać przez publiczność zaakceptowany. Opera musi zatem odpowiadać gustom i potrzebom estetycznym współczesnego odbiorcy. Może odwoływać się do przeszłości lub do obcych tradycji, powinna jednak być bliska ludzkiemu życiu, a muzyka i fabuła muszą łączyć się ze sobą, odpowiadając potrzebom odbiorców. W odpowiedzi na obecną modernizację Chin,

chińscy twórcy operowi wysunęli świętą propozycję modernizacji opery, która nie stanowi jednak odrzucenia tematyki historycznej, a zarazem odpowiada współczesnym standardom i duchowi czasu, wywiłując rezonans emocjonalny u współczesnej publiczności. W 2012 roku w Teatrze Narodowym wystawiono pierwszą operę narodową „Ballada o Wielkim Kanale", opowiadającą historię o miłości, nienawiści i zemście między Qin Xiaoshengiem, uczonym z Suzhou i śpiewaczką Shui Honglian w okresie panowania Cesarza Wanli z Dynastii Ming. Dobór tematu jest bardzo ortodoksyjny i nowatorski zarazem. Ortodoksyjny, bo jest to temat wykorzystywany w sztuce od niepamiętnych czasów, temat miłości i walki z losem. Z perspektywy dramatycznej, pełna sprzeczności historia miłosna opisuje losy bohaterów napotykających na nieszczęścia i przeciwności losu, walczących zaciekle, by w końcu wyjaśnić wszystkie nieporozumienia. Nowatorstwo przejawia się zaś w tym, że choć jest to tragedia, to jednak prezentuje pozytywną stronę ludzkiej natury - życzliwość, lojalność i bohaterstwo, sprawiając, że widz długo pozostaje wzruszony. Jednocześnie, na przykład, fabuła opery *Poemat o Mulan* opowiada o słynnych postaciach z historii Chin, w czym również przejawia się charakter narodowy, gdyż ukazane są losy i warunki życia Chińczyków z innych epok historicznych.

**3. Różnorodność muzyczna**

Wraz z szybkim rozwojem chińskiej gospodarki, nauki i technologii oraz początkiem globalnej ery informacyjnej, Chiny wkroczyły w XXI wiek.

W latach 90-tych zintensyfikowała się międzynarodowa wymiana kulturalna, a różne grupy etniczne mogły uczyć się od siebie nawzajem i poznawać inne kultury. Wielu artystów z różnych krajów świata zainteresowało się ideą wielokulturowości i podjęło próby wykorzystania jej w rozwoju opery. Jednocześnie telewizję mobilną i internet zalewa coraz więcej wszelkiego rodzaju informacji i coraz więcej doskonałych utworów może być rozpowszechnianych tą drogą, zdobywając sobie trudną wcześniej do pomyślenia popularność. Ogromnym zmianom uległy też potrzeby estetyczne odbiorców. Starając się iść z duchem czasu i odpowiadać na te potrzeby, chińscy twórcy operowi dążą do jak nalepszego wykorzystania idei wielokulturowości w swoich utworach, pragnąc tworzyć dzieła odpowiadające potrzebom estetycznym współczesnego człowieka.

Za muzycznie reprezentatywną można uznać operę *Ogień i wiosenny wiatr trawią stare miasto*, opowiadającą o walce Chińczyków z faszyzmem w czasie II wojny światowej. Pod względem muzycznym charakteryzuje ją dość bogata melodią, łącząca różne formy

rytmiczne i piękną, łatwą w odbiorze melodię, podkreślające zarazem dramatyzm utworu. Materiał muzyczny zaczerpnięto z opery tradycyjnej i pieśni ludowych Prowincji Hebei, łącząc go z elementami muzyki japońskiej, a także z Prowincji Shandong i Henan, dzięki czemu muzyka jest piękna, o formie bogatej i różnorodnej. W partiach wokalnych kompozytor użył różnych technik, takicj jak tradycyjny chiński śpiew operowy, belcanto czy śpiew popularny, aktorów dobrano zaś zgodnie z ich wuglądem, osobowością i wiekiem bohaterów.Wykorzystanie różnych technik śpiewania napędza rozwój muzyki i fabuły w stylu twórczym opery chińskiej.

Chiny zamieszkuje pięćdziesiąt sześć różnych grup etnicznych, a ich populacja to prawie 1,4 miliarda ludzi. Jest to kraj o rozległy i bogaty w surowce, a także bardzo ludny. Ze względu na wielki obszar i zróżnicowanie ludnościowe, różnią się też lokalne style muzyczne. Pieśni ludowe, jako najbardziej reprezentatywna forma muzyki ludowej, wywodzą się z codziennego życia, wyrażając myśli i uczucia ludzi pracy. Z biegiem czasu ich forma i treść ulegały zmianom. Dlatego wykorzystanie muzyki ludowej wnosi do opery chińskiej więcej elementów narodowych, ułatwiając zarazem jej odbiór przez publiczność. Jest to zatem ważna metoda kształtowania własnego oblicza artystycznego opery chińskiej i sposób na jej wzbogacenie i zróżnicowanie. Pod wpływem tych elementów muzyki etnicznej i tradycyjnej kultury chińskiej, opera chińska odróżnia się od opery zachodniej w swojej unikalnej formie wykonawczej. Pomimo szerokiego zapożyczania zachodnich technik twórczych przez operę chińską, narodowe elementy muzyczne stanowią niezwykle znaczący czynnik w jej rozwoju. Twórcy powinni zatem łączyć elementy narodowe z innowacyjnością, szanując swoje dziedzictwo narodowe i starając się w dalszym ciągu rozwijać gatunek.

**4. Różnorodnosć dramatyczna**

Początkiem opery jest libretto, do którego kompozytor tworzy muzykę. To podstawowa zasada, obowiązująca od początku rozwoju opery. Istnieją jednak też takie opery, których libretto i muzyka powstawały równocześnie. Wszystkie klasyczne dzieła operowe są nierozerwalnie związane z dobrym librettem. Tylko wzruszająca historia, która rozbudzi ludzkie uczucia, zainteresować odbiorców utworem. Libretto wybitnej opery samo w sobie jest już wysokiej jakości utworem literackim.

libretto powinno być pierwszą wskazówką dla kompozytora w jego pracy. Doskonałe dzieło dramatyczne, z żywą fabułą i sotrymi konfliktami dramatycznymi, często bywa inspiracją twórczą dla kompozytora. Na przykład słynna opera Giuseppe Verdiego *Rigoletto*

powstała w oparciu o dramat *Rozkosze króla* wielkiego francuskiego pisarza Victora Hugo. Widzimy w niej wyraźny kontrast między dwiema stronami ludzkiej natury - dobrem i złem. Verdi wybrał tę sztukę, ponieważ jej temat i styl zgodne były z jego osobistymi doświadczeniami i poglądami na życie oraz temperamentem, a więc dramat ten spełniał wymagania Verdiego dotyczące charakteru libretta. Niemal wszystkie istniejące dziedziny sztuki związane są w pewien sposób z muzyką (np. sztuka filmowa). Oprócz szeregu skomplikowanych zabiegów twórczych, takich jak opis fabuły i praca kamerą, ścieżka dźwiękowa może również wiele wieść do filmu. W przypadku scenariusza filmowego muzyka odgrywa ważną rolę w tworzeniu scen i wzbogacaniu opisu postaci. Utwór muzyczny z wyraźnym motywem tematycznym i odpowiednią melodią może często sprawić, że widz wyraźniej odczuje kreację postaci i zdarzeń fabuły. Czy możemy jednak rozpatrywać to odwrotnie? Jeśli scenariusze ma swego rodzaju „muzyczną naturę", kompozytor może lepiej skoordynować swoją muzykę z charakterem postaci i fabułą.

Chińska opera zawsze miała swoje konotacje estetyczne i filozoficzne. Tematyka twórczości opery chińskiej w różnych okresach jej rozwoju była ściśle związana z aktualnym stanem rozwoju społecznego, zawsze odzwierciedlając chińskie koncepcje filozoficzne dążenia do prawdy, dobra i piękna oraz i harmonii między człowiekiem a naturą. Ten humanistyczny duch opery jest zakorzeniony w tradycyjnej kulturze narodu chińskiego, co dowodzi, że opera chińska to organiczne połączenie tradycji europejskiej i chińskiej, zawierające w sobie jednocześnie pierwiastek żeński i męski, twardość i miękkość. W tworzeniu libretta i słów motywem przewodnim jest jedność wielorakiej dialektyki w tradycji malarstwa, poezji i filozofii. Libretta współczesnych chińskich utworów operowych często oparte są na opowieściach ludowych, aluzjach, faktach historycznych i lokalnym folklorze, zawierających cechy charakterystyczne swojego czasu. Poprzez przeszłość może mówić o teraźniejszości, lub poprzez to co obce, opowiadać o tym, co rodzime, ale zawsze musi odpowiadać aktualnym kanonom estetycznym. Nieprzywiązywanie wagi do współczesnych trendów estetycznych, czy robienie rzeczy po swojemu, spowoduje jedynie pogłębienie wyobcowania widza. Modernizacja świata i modernizacja Chin stawiają także przed twórcami opery nowe wyzwanie jej modernizacji. Nie stoi to w sprzeczności z tematyką historyczną, gdyż opera powinna iść z duchem czasu i odpowiadać na potrzeby teraźniejszości.

## Podrozdział 2: Perspektywy rozwojowe opery chińskiej z punktu widzenia muzyki i dramatu

### 1. Libretto powinno uwzględniać zarówno muzykę, jak i dramatyzm

Patrząc wstecz na rozwój opery chińskiej, dostrzegamy, że bardzo często wzorowano się na klasykach opery zachodniej, uważając, że fabuła opery musi być prosta i podkreślać wiodącą rolę muzyki. Było to więc bagatelizowanie konfliktu dramatycznego.Ponieważ opera należy do kompleksowych sztuk scenicznych, twórcy libretta operowego powinni przywiązywać dużą wagę do dramaturgii, fabuły oraz bogactwa i zwrotów akcji, złożonej charakterystyki postaci i natury ludzkiej oraz dramatyzmu.

Autor uważa, że w procesie rozwoju twórczości operowej w przyszłości, w zakresie zależności między muzyką a dramatem należy unikać:

1. Podkreślania elementów dramatycznych i ignorowania strony muzycznej. Autor uważa, że libretto operowe to w istocie literatura dramatyczna, a jej podstawową cechą jest dramaturgia. Zadaniem dramaturga jest stworzenie wartkiej akcji, wyrazistych postaci, bogatych emocji i ostrych konfliktów. Jeśli chodzi o stronę muzyczną, to jest to zadanie kompozytora i nie ma nic lub niewiele wspólnego z twórczością literacką.
2. Podkreślania elementów muzycznych w librettcie i ignorowania dramatyzmu. Uważa się, że opera jest dramatem muzycznym, lecz to muzyka stanowi jej duszę. Jeśli w librettcie zabraknie wystarczającej przestrzeni dla rozwoju muzyki i zaprezentowania jej piękna, to nie będzie to dobre libretto. Dlatego Autor uważa, że standardem libretta operowego powinna być fabuła o wyraźnym początku i zakończeniu, rozsądne relacje między bohaterami, silny liryzm i wystarczająca przestrzeń dla ekspresji muzycznej.

Pisząc libretto należy położyć nacisk na dramatyzm, lub na jego muzykalność. Obie koncepcje są uzasadnione. Absolutnym jednak błędem jest podkreślanie jednego i ignorowanie drugiego. Nie ulega wątpliwości, że dramatyzm jest podstawową cechą literacką libretta operowego. Jeśli jednak w samym librettcie ma muzyki lub tylko dialogi napisane do rymu, nie można go nazwać „dramatem pieśni". W sztuce operowej należy brać pod uwagę element dramatyczny i muzyczny. Twórczość dramatyczna i twórczość muzyczna muszą się ze sobą łączyć. Dlatego też w wyniku pracy dramatopisarza i kompozytora powstaje fuzją dramatu i muzyki, która przy całej dbałości o dramatyzm, musi również nosić cechy muzyczne.

## 2. Twórczość muzyczna powinna uwzględniać zarówno elementy muzyczne, jak i dramatyczne

Twórcy muzyki operowej powinni dążyć do jedności liryki, śpiewu i dramatyzmu. Podczas komponowania należy wziąć pod uwagę:

Przede wszystkim muzyka to sztuka budowania liryzmu, dlatego w operze należy wykorzystać liryczną funkcję muzyki. Jednak ten „liryzm" odnosi się do jednej z funkcji dramatycznych muzyki w operze, polegającej na wyrażaniu treści emocjonalnych bohaterów i emocji dramatycznego konfliktu. Tylko dzięki uchwyceniu „liryczności" muzyki opera może wniknąć głęboko w serca słuchaczy i wzmocnić ich rezonans z fabułą. Dlatego konotacje kulturowe zawarte w wybitnych dziełach operowych służyć mają odzwierciedleniu cech kulturowych własnego kraju, na użytek tak własnych obywateli, jak i innych narodów, co sprzyja budowie globalnej cywilizacji duchowej, daje widzom doznania estetyczne i kształtuje kulturę ogólnoludzką. Spektakle operowe inspirują publiczność, spełniając funkcję edukacyjno-wychowawczą i podnosząc poziom estetyczny poprzez swój subtelny wpływ na jej percepcję.

Po drugie, biorąc pod uwagę liryczny charakter muzyki, należy zadbać o śpiewny charakter utworów. Śpiewność oznacza, że melodia muzyki powinna być piękna i pociągająca oraz poruszająca ludzkie serca. Jeśli opery chińskie mają spotykać się z uznaniem w Chinach, tej zasady należy bezwzględnie przestrzegać. Muzyka to dziedzina sztuki tworzona przez człowieka. Jeśli zlekceważymy publiczność, dążąc jedynie do indywidualizmu, muzyka straci swoje życie. Musimy bowiem pamiętac, że muzyka jest sztuką wyrażania emocji, które każdy człowiek posiada. Twórcy opery muszą zatem łączyć narodowy język muzyczny z duchem czasu i wyrażać uczucia bohaterów. Tylko w ten sposób możemy poruszyć ludzkie emocje i wzbudzić rezonans u widza, co jest koniecznym warunkiem sukcesu opery.

Jednocześnie w kreacji muzycznej uwzględniać musimy jej dramaturgię, wykorzystując wszystkie dostępne techniki twórczości muzycznej, aby wyrazić dramatyzm emocji bohaterów, rozwijać fabułę, tworzyć konflikty i kreować muzyczne wizerunki postaci. Chińska muzyka ludowa stanowi bardzo dobry materiał muzycznym. Opera chińska oparta jest na filozofii i tradycyjnej kulturze narodu chińskiego. Odwołując się do tej kultur, należy prowadzić dogłębne badania nad nią, oraz sposobami jej wykorzystania w operze, uzupełnione badaniami z dziedziny etnologii, historii, literatury, fonetyki, religioznawstwa i innych dyscyplin humanistycznych i artystycznych. Kultura narodu chińskiego jest bardzo

stara i bogata. Bez niej nie będzie chińskiej opery narodowej. Wykorzystując bogactwo muzyki ludowej należy też zwrócić uwagę na jej głębsze treści, nie ograniczając się jedynie do prostego użycia melodii ludowych jako materiału twórczego opery.

Autor wierzy głęboko, że wykonanie wokalne i analiza powyższych oper przyczyni się do dalszego rozwoju środków dramatycznego wyrazu w operze. Złożone procesy emocjonalne i psychologiczne bohaterów można wyrazić za pomocą arii, nastrój kreowany przez orkiestrę i chór może służyć zwiększeniu efektu dramatycznego. Dramatyzm można także budować poprzez przejścia między scenami lirycznymi i różnymi wątkami fabuły. Te metody to także najlepszy sposób na połączenie muzyki i dramatu.

Przez 100 lat historii rozwoju współczesnej opery chińskiej twórcy operowi poświęcili wiele trudu studiom nad kulturą tradycyjną, rodzimymi formami scenicznymi i muzyką ludową. Z jednej strony było to naśladownictwo zachodnich technik twórczych i zachodnich form muzycznych, których ducha i przekaz emocjonalny starali się wyrażać na swój własny sposób, tworząc operę wyrosłą z rodzinych tradycji. Stworzyli oni wiele wartych uwagi utworów i wychowali nowe pokolenie utalentowanych artystów operowych, tworzących nową chińską operę XX wieku. Opera ta stała się ważnym elementem historii rozwoju ludzkiej literatury i sztuki, poprzez swoje bogate doświadczenia artystyczne wnosząc wielki wkład w zaspokajanie potrzeb estetycznych Chińczyków. Od początku nowego okresu swojego rozwoju, zwłaszcza od początku nowego stulecia, w nowych warunkach historycznych współcześni artyści operowi wykorzystywali dostępne sobie środki, mierzyli się z wyzwaniami, podejmowali różne próby i pokonywali liczne trudności, tworząc unikalny model opery chińskiej, a dzięki ich poczuciu misji i odpowiedzialności, opera chińska uzyskała status środka popularyzacji chińskiej kultury w Świecie i elementu strategii wykorzystania "miękkiej siły" w oddziaływaniu międzynarodowym. Dlatego wraz z początkiem XXI wieku chińska twórczość operowa musi rozpocząć swoją nową podróż - jeszcze bardziej, niż dotychczas, chińska i z większą artystyczną pewnością siebie.

# Zakończenie

Muzyka i dramatyzm to ważne elementy każdej opery, dyskusja zaś o tym, który z nich jest ważniejszy trwa od dawna, różni twórcy prezentowali też różne opinie na ten temat. W tym czasie miejsce opery klasycznej zajęła opera romantyczny, wzbogaciła się jej treść i forma opery, wzmocniła się także siła wyrazu. Autor niniejszej pracy omawia problem przede wszystkim z punktu widzenia wykonawstwa wokalnego, wykorzystując zarówno zgromadzone materiały piśmiennicze i nagraniowe, jak i doświadczenia wyniesione z własnej praktyki wokalnej. Poprzez studium porównawcze teorii muzyki Glucka i Mozarta, a także stylu muzycznego Donizettiego, wzbogacone o badanie charakterystyki chińskiej opery *Poemat o Mulan*, starał się on przedstawić wieloaspektowe spojrzenie na omawiane zagadnienie.

Autor omawia temat z punktu widzenia wokalistyki, przede wszystkim rozpoczynając swoje badania od zapoznania się z obszernymi nagraniami i materiałami wideo w połączeniu z własną praktyką wokalną. Poprzez analizę porównawczą teorii muzycznych Glucka i Mozarta, a także podsumowanie stylów muzycznych Donizettiego oraz rozszerzone i rozbieżne studium chińskiej opery "*Poemat o Mulan*", dokonana zostanie wielokierunkowa analiza postawionej tezy.

Autor demonstruje argumenty z różnych punktów widzenia, przede wszystkim ideę "muzyki podporządkowanej dramatowi" w reformie opery Glucka. Równocześnie, poprzez analizę dwóch arii tenorowych z opery *Ifigénie en Tauride*, pokaże koncepcję twórczą Glucka w aspekcie słów, fabuły i melodii. Poprzez opis koncepcji Mozarta i studium porównawcze z koncepcją Glucka, dokonana została analiza podobieństw i różnic między nimi. W ten sposób Autor dokonał próby odnalezienia równowagi pomiędzy elementami muzycznymi i dramatycznymi, o których szerzej napisze w kolejnym rozdziale pracy.

Następnie, poprzez relację porównawczą myśli muzycznej Glucka i Mozarta, Autor opisał wpływ tych dwóch koncepcji na kompozytorów okresu Romantyzmu, a przykładem był tu Donizetti. Poprzez analizę wykonawczą opery Donizettiego *Łucja z Lammermoor*, podjęta została próba zdefiniowania stylu muzycznego Donizettiego, zarówno pod względem muzycznym, jak i dramatycznym. Następnie Autor rozszerzył swoją argumentację, opisując operę chińską zrodzoną pod wpływem muzyki i dramatu Zachodu. *Poemat o Mulan* zajmuje tak ważne miejsce wśród chińskiej twórczości operowej właśnie ze względu na doskonałe połączenie fabuły i muzyki.

Opera chińska jest w porównaniu z operą europejską formą dość młodą, jednak w

wyniku naśladownictwa tej ostatniej oraz własnego rozwoju i ewolucji, opera chińska stopniowo dojrzała. Analiza i interpretacja słynnej chińskiej opery *Poemat o Mulan* wykazuje, że jest to utwór bardzo udany pod względem libretta i warstwy muzycznej, stanowiący doskonałe dzieło operowe w stylu chińskim.

Jako wykonawca operowy, Autor głęboko odczuwa istnienie ogromnej przepaści pomiędzy sytuacją opery w Chinach i w Europie, jednak od początku XXI wieku opera chińska rozwija się w bardzo szybkim tempie. Nie ogranicza się ona już tylko do samego naśladownictwa Zachodu, lecz wykazuje własną, coraz bardziej oryginalną charakterystykę, Autor zaś podjął też w pracy próbę osobistej oceny i sugestii na temat rozwoju opery chińskiej w XXI wieku z perspektywy dramatyzmu i muzyki. W przyszłości dołoży on wszelkich starań, aby idee interpretacji operowej praktykować i promować w swojej przyszłej działalności zawodowej, oraz dążyć do doskonałości w interpretacji wybitnej twórczości operowej.

## **Bibliografia**:

**Opracowania monograficzne**:

[1]Ashbrook William “Donizzetti and His Operas” 1983 Cambrige University Press.
[2]Bianconi Lorenzo and Pestelli Giorgio“Opera in Theory and Practice,Image and Myth” 2003 The University of Chicago Press.
[3] Berlioz Hector“Gluck and his Operas” 1994 London .
[4] Burney Charles“Charles Burney on Gluck’a Reform of Opera Seria”1773
[5]Boyden Matthew “The Rough Guide to Operas(4th ed)”,Rough Guides,2007
[6]Cliver Peter“Niemiecki dramaturg, aktor, kompozytor i autor libretta „Die Zauberflöte”. “Mozart and his circle:A Biographical Dictionary.”New Haven:Yale University Press ,1993.
[7]Freitak Gustav, tłum. Zhang Yushu“Fabuła dramatyczna ”[M] 1918 Shanghai Translation Publishing House.
[8]Foucault Michel, tłum. Lin Zhiming“Historia szaleństwa w epoce klasycznej” [M]2005 Sanlian Publishing House.
[9]Guan Jinyi “Historia zachodniej muzyki wokalnej” [M] 2005 Pekin, Ludowe Wydawnictwo Muzyczne.
[10]Howard Patricia "An eighteenth-century portrait in letters and documents"[M] 1995 Oxford Clarendon Press.
[11]Howard Patricia“Gluck An eighteenth-century portrait in letters and documents”[M]Oxford:clarendon press,1995
[12]Ju Qihong “Historia ogólna opery i musicalu w Chinach ”[M], 2014 Anhui, Anhui Literature and Art Publishing House.
[13]Ju Qihong“Historia muzyki w Nowych Chinach” [M], 2002 Hunan Fine Arts Publishing House, wyd.
[14]Ju Qihong“Studium historii i obecnej sytuacji twórczości opery chińskiej ” [M],2014 Hefei,: Times Publishing and Media Co., Ltd. Anhui Literature and Art Publishing House, wyd.
[15]Jiang Yimin “Estetyka muzyki” [M], 1991 Pekin, Wydawnictwo Ludowe.
[16]Long P.H “Muzyka w cywilizacji zachodniej” [M], Long,P.H.
[17]Long Paul Henry “Muzyka w cywilizacji zachodniej” [M], tłum. Gu Lianli, Yang Yandi i in., Guiyang, Guizhou People's Publishing House, 2000.

[18]Man Xinxin:“Studium rozwoju i ewolucji teorii opery i musicalu w Chinach ”[M], Anhui, Anhui Literature and Art Publishing House, 2014
[19]Newman Ernest“Gluck and the opera:A study in musical history”
[M],London:reprint of the1967 ed.published by V.gollancz
[20]Newman Ernest “Gluck and the opera” 1895 London.
[21]Rosen Charles“Styl klasyczny” [M], tłum. Yang Yandi. Szanghaj, East China Normal University Press, 2014.
[22]Rothery John, tłum. Wang Chaoyuan“Biografia Mozarta” [M], Guilin, Guangxi Normal University Press, 2001.
[23]Robinson Paul:“Opera i jej koncepcje – od Mozarta do Straussa”Szanghaj, East China Normal University Press, 2008
[24]Shang Jiaxiang: Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalnej [M], Huale Press, 2003.
[25]Warrack.J.& West.E“The Concise Oxford Dictionary of Opera-3rd Edition”New York,Oxford University Press.1996
[26]Xie Yinghua“Mozart i jego opera” [M] Szanghaj, Shanghai Sanlian Publishing House, 2012.
[27]Yu Runyang“ Historia ogólna muzyki zachodniej (Wydanie 2016, poprawione)” [M], Shanghai, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2016:177-180.
[28]Yan Ge “Wybrane dzieła Mozarta” [M], Shenyang, Liaoning Education Press, 1998.

## **Artykuły w czasopismach**:

[1]Chen Lei“Studium charakterystyki artystycznej postaci Tamino z opery "Die Zauberflöte” ”[J], Nanjing University, 2007
[2]Chen Jiyin“Analiza arii Tamino „Dies bildnis ist bezaubernd schön”” [J], Rozwój gospodarczy i społeczny, 2007
[3]Deng Mengxue“Analiza arii Łucji w operze Donizettiego „Lucia di Lammermoor”,”Shanghai Conservatory of Music, 2015
[4]Dong Ling“Studium tematyki i charakterystyki muzycznej chińskiej Opery Narodowej ”[J], The House of Drama, 2018.
[5]Istel Edgar“Gluck’s Dramaturgy”Trans.Theodore Baker,The Musical Quarterly 27,1931.
[6]Ju Qihong“Bardziej dramatyczne wykorzystanie muzyki w rozwoju dramatyzmu ”[J],

Muzyka ludowa, 1998.
[7]Jiang Ying:“Zachodnioeuropejska technika wokalna i jej historyczny rozwój” [J], People's Music, nr 4, 1957.
[8]Kang Xiao“Gluck, ojciec reformy operowej – O wkładzie Durazzo w historię muzyki ”[J], Yuefu Xinsheng (Dziennik Konserwatorium Muzycznego w Shenyang), 2015
[9]Kang Li“ Wspomnienia o tenorze Zang Yuyanie” [J], People's Music, 1983-04.
[10]Li Conghui“Znaczenie estetyczne reformy operowej Glucka” [J], Journal of Liaoning Institute of Education Administration, 2008
[11]Liu Liang“Wielowarstwowe znaczenie stylu w historii muzyki” [J], Eksploracje Muzyczne, 2010 (4).
[12]Liu Shuang“ Porównanie oper Verdiego i Pucciniego pod względem liryzmu i dramatyzmu” [J], Art 100, 2009
[13]Ma Shanxue“ Ostatnie trzy opery Mozarta a historia muzyki zachodniej ”[J], Journal of Liaoning Administration Institute. 2005
[14]Ma Tingting“Analiza porównawcza opery Donizettiego „Lucia di Lammermmoor” oraz jej wersji na sopran” Konserwatorium w Tianjin, 2014
[15]Song Zheng“Źródła opery Glucka” [J], Edukacja artystyczna, 2012
[16]Shi Yaoyao "Analiza arii Moja miłość będzie z Tobą na zawsze z opery Poemat o Mulan" THE NEW VOICE OF YUE-FU(The academic periodical of Shenyang Conservatory of Music)2014
[17]Song Xiaoting"Role kobiece w operach Mozarta" ART APPRAISAL 2016 z Liaoning Normal University
[18]Shen Xuan“Słownik Opery Zachodniej” Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2011.
[19]Tang Zeming“Współczesna opera narodowa "Poemat o Mulan" z perspektywy lokalnych cech kulturowych Chin Centralnych” [J], Muzyka Współczesna, 2018
[20]Wu Weixi“Przeszczep czy mariaż? - Problem „sinicyzacji” w kontekście estetyki muzycznej” [J], Eksploracja muzyki, 2012 (1).
[21]Wei Fanjian“Sytuacja historyczna i misja reformy operowej Glucka z perspektywy socjologii ”[J], Shandong Social Sciences, 2013
[22]Wang Yue“ Rozwój opery włoskiej ”[J], The House of Drama, 2016.
[23]Wen Ling“Konotacje i ekspresja artystyczna w operze włoskiej w okresie romantyzmu”Czas i przestrzeń muzyczna, nr 17, 2013
[24]Wang Ting "Charakterystyka trzech ról sopranowych w operze Cosi fan tutte" Muzyka

Północy2016
[25]Wei Min“Piękna muzyka Mozarta pozostaje na zawsze w świecie” [J], Muzyka ludowa, 1991.
[26]Xu Yi“Dramatyzm w muzyce operowej Mozarta - na przykładzie opery „Die Zauberflöte” ”[J], Huang Zhong (Dziennik Konserwatorium w Wuhan), 2006, 03.
[27]Xu Xi“Analiza ekspresji emocjonalnej postaci Łucji w operze „Lucia di lammermmoor” – na przykładzie trzech arii Łucji”Jiangxi Normal University, 2014
[28]Yang Xiaoqin“Metamorfoza włoskiej opery w połowie XVIII wieku ”[J], Huang Zhong (Chiny, Journal of Wuhan Conservatory of Music), 2013
[29]Yang Yanming“Analiza wykorzystania techniki wokalnej w wykonawstwie muzycznym ”[J], National Music, 2011
[30]Yang Xiaolin“Rozwój chińskiej Opery Narodowej - od „Białowłosej” po „Poemat o Mulan” ”[N], Journal of Hubei University of Science and Technology, 2016-3
[31]Yang Xiaoqin,"Konotacje dramatyczne i język muzyczny w operze Iphigénie en Tauride" EXPLORETIONS OF MUSIC(CHINA)2013 .
[32]Zhang Yunlu“ Krótka analiza tematyki i charakterystyki muzycznej chińskiej Opery Narodowej ”[J], Muzyka Północy, 2019.
[33]Zhang Mei“Ruch Oświecenia i reforma operowa Glucka” [J], Tangdu Xuebao, 2004.
[34]Zhang Jigao“Dezorientacja po wysłuchaniu pieśni chińskich” [J] Muzyka i dźwięk, nr 10, 1982.
[35]Zhou Xiaoyan“ Wnioski płynące z kierunków rozwoju współczesnej światowej muzyki wokalnej – nowe spojrzenie na niektóre zagadnienia w chińskiej sztuce wokalnej (raport z Ogólnochińskiego Konkursu Muzyki Wokalnej dla Studentów Wyższych Uczelni Muzycznych) ”[J], 1981 nr 1.
[36]Zhou Yanan“ Tradycja i nowatorstwo w chińskiej Operze Narodowej - na przykładzie opery „Siostra Jiang”” [J], The House of Drama, 2020.
[37]Zhou Xiaoyan“ Ścieżka rozwoju chińskiej sztuki wokalnej” [J], Music Art, Journal of Shanghai Conservatory of Music, nr 2, 1992.

## **Partytury**:

[1]‘iphigénie en Tauride’-Leipzig:C.F.Peters,n.d.(ca.1882).
plate 6661,Copyright:Public Domain.
[2]‘Die Zauberflöte’-Leipzig:Breitkopf und Härtel,n.d.(1871).
plate 12303.Copyright:Public Domain.
[3] ‘Lucia di Lammermoor’-New York:G.Schirmer,1898.
Plate 14047. Copyright:Public Domain.
Copyright:Public Domain.
[4] ‘Poematu o Mulan’-Guan Xia ,Liu Lin (2004)

# Podziękowania

Kierunek badań przedstawionych w niniejszej pracy klarował się stopniowo podczas moich studiów doktoranckich w Polsce, a jej ostateczny kształt zawdzięczam cennym wskazówkom Promotora. Dysertacja ta zbiera wyniki moich akademickich poszukiwań na przestrzeni studiów, a także stanowi teoretyczne podsumowanie wieloletniej drogi zgłębiania sztuki wokalnej. Równie długi co niezapomniany czas studiów w Polsce był dla mnie podróżą pełną wysiłku i ciężkiej pracy, a jednocześnie złotym okresem, który na zawsze pozostanie w moim sercu. Kończąc pisanie tej pracy miałem pełną świadomość, że przede mną jeszcze długa droga akademickiego rozwoju, że to dopiero początek żmudnych poszukiwań, z jakimi przyjedzie mi się zmierzyć.

Po pierwsze, chciałbym serdecznie podziękować mojemu Promotorowi, profesorowi Robert Cieśla, za kluczowe uwagi i wskazówki na każdym etapie pracy, od wyboru tematu, przez ujęcie zagadnienia, projekt pracy, metodologię, dobór źródeł, ich wykorzystanie, po stylistykę wypowiedzi i najdrobniejsze szczegóły dysertacji.

Na koniec, dziękuję serdecznie za możliwość kształcenia się na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, który stanowi przyjazny dom dla adeptów muzyki. Znalazłem tu atmosferę sprzyjającą rozwojowi i na każdym kroku odczuwałem ciepło, którym ta uczelnia emanuje.

W dalszej nauce i pracy, będę nieustannie zgłębiał zagadnienia związane z podjętym w tej pracy tematem.