

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina Wydział Wokalno-Aktorski

Dyscyplina Sztuki Muzyczne

Huijuan Zheng

Studium porównawcze postaci kobiet w operze chińskiej i europejskiej na przykładzie postaci Chen Bailu w operze „Wschód słońca” Jin Xiang’a i Violetty w operze „Traviata” Giuseppe Verdiego

Praca doktorska

Promotor: prof. dr hab. Ryszard Cieśla

Tłumaczenie: Joanna Maj

Warszawa 2021

Wstęp:

Jak powszechnie wiadomo, rozwój opery w Chinach, zarówno w jej nurcie tradycyjnym mającym korzenie w ludowej muzyce chińskiej jak i w jej nurcie czerpiącym z estetyki opery belcanto (zachodniej) zaczął się znacznie później, niż w Europie. Pomimo tej różnicy czasowej, opera europejska i opera chińska wykazują jednak wiele podobieństw. Na przykład, myśląc o temacie mojej rozprawy doktorskiej, odkryłam, że chociaż Dama Kameliowa i Chen Bailu – bohaterki dwóch oper, które wybrałam do analizy porównawczej - urodziły się w różnych krajach i epokach, ich losy są do siebie niezwykle podobne. Powiadają nawet niektórzy, że Chen Bailu jest "chińską wersją Damy Kameliowej". Powieściopisarze Aleksander Dumas i Cao Yu, którzy powołali do życia te dwie postacie, sami żyli w zupełnie różnych epokach, kulturach i krajach a mimo to ich heroiny mają ze sobą tyle wspólnego. Jeszcze bardziej niesamowite jest to, że chiński kompozytor Jin Xiang nazywany bywa "chińskim Verdim". Zarówno obie historie, kompozytorzy, bohaterowie i ich losy wykazują ogromne podobieństwo, co niezwykle mnie zaintrygowało i skłoniło do zdefiniowania swojej przyszłej pracy doktorskiej w temacie analizy porównawczej obu tych niezwykle ciekawych i inspirujących partii sopranowych.

W ostatnich latach, wraz z ciągłym rozwojem chińskiej sztuki wokalne, pojawiło się wielu badaczy, którzy publikują swoje poglądy, opinie, rezultaty badań w internecie, periodykach, magazynach i innych wydawnictwach. Z perspektywy opery okazuje się, że klasyczne opery chińskie i zagraniczne, jak "Madame Butterfly", "Turandot", "Carmen", "La Traviata", "Siostra Jiang" czy "Córka Partii" doczekały się licznych studiów i opracowań w chińskiej literaturze przedmiotu, jak "Wprowadzenie do opery"¹ "Historia opery zachodniej w XX wieku"², "Krótka historia rozwoju i arcydzieła opery zachodniej"³, "Historia ogólna opery i musicalu chińskiego"⁴, "Teoretyczne badania i praktyka chińskiej wokalistyki operowej"⁵, "Historia opery chińskiej"⁶ i wiele innych.

Jeśli chodzi o operę "La Traviata", to w trakcie wstępnych przygotowań przeczytałam sporo literatury i czasopism, stwierdzając, że choć istnieją analizy i dyskusje na temat charakteru Violetty w literaturze chińskiej, to jednak większość z nich jest bardzo

¹ Autor: Qian Yuan, Lin Hua Prasa: Shanghai Music Publishing House Data publikacji:2003.4 ISBN: 9787806672327

² Autor: Zhang Island Press: Central Conservatory of Music Press Data publikacji:2008. 2ISBN: 9787810961912

³ Autor: Zhou Xiaojing Press: Higher Education Press Data publikacji:2006. 2 ISBN: 9787040182811

⁴ Autor: strona główna ich makra Wydawnictwo: Anhui Literature and Art Publishing House Data publikacji:2014. 11 ISBN: 9787539647104

⁵ Autor: Qiu Yazhou Press: Henan University Press Data publikacji:2009.8 ISBN: 9787564900069

⁶ Autor: Rada Redakcyjna Historii Opery Chińskiej Wydawca: Wydawnictwo Kultura i Sztuka Data wydania:2012. 4 ISBN: 9787503951206

powierzchnowa. Ponieważ muzyka stanowi wyjątkową formę wyrażania myśli i uczuć postaci, a wielu adeptów muzyki wokalne oddziela ją często od treści utworu, chciałabym tu podkreślić konieczność prawidłowego opanowania techniki wokalne i środków aktorskiego wyrazu, a także wyrobienia sobie ogólnego poglądu na treść i charakter utworu, co jest nieodzownym warunkiem prawidłowego wykonania partii.

Chińska opera "Wschód Słońca", o której wspomniałam, porównując ją z Damą Kameliową, jest dziełem słynnego chińskiego kompozytora Jin Xianga ukończonym w roku 2015. Ponieważ jest to nowa opera powstała w czasach nam współczesnych, niewiele jest badań teoretycznych i analiz wokalnych, do których można by się tutaj odnieść. Postanowiłam więc podzielić się z czytelnikiem moimi analizami śpiewu i badaniami teoretycznymi, mając nadzieję, że przekażę kilka użytecznych informacji osobom pragnącym studiować lub śpiewać tę operę w przyszłości.

Spis Treści

Wstęp:

Rozdział pierwszy: Pochodzenie i rozwój opery chińskiej i europejskiej

1. Geneza i rozwój opery chińskiej
2. Geneza i rozwój opery europejskiej

Rozdział drugi: Jin Xiang i Giuseppe Verdi

1. Podstawowa faktografia biograficzna i dorobek twórczy Jin Xianga
2. Podstawowa faktografia biograficzna i dorobek twórczy Giuseppe Verdiego
3. Twórcze inspiracje obu kompozytorów w odniesieniu do analizowanych w opracowaniu dzieł

Rozdział trzeci: Analiza i porównanie podobieństw i różnic postaci Violetty i Chen Bailu

1. Inspiracje literackie i historyczne, geneza powstania obu postaci.
2. Analiza porównawcza: podobieństwa i różnice między postaciami w kontekście ich historii
3. Prapremiery obu oper – opis inscenizacji

Rozdział czwarty: Analiza nagrań wybranych fragmentów oper "La Traviata" i "Wschód Słońca" w moim wykonaniu

1. Analiza nagrania wybranych fragmentów z opery "La Traviata"
2. Analiza nagrania wybranych fragmentów z opery "Wschód Słońca"

Rozdział piąty: Chińskie wykonania oper "La Traviata" i "Wschód Słońca"

Posłowie

Abstrakt

Bibliografia

Rozdział pierwszy: Pochodzenie i rozwój opery chińskiej i europejskiej

1.1 Pochodzenie opery chińskiej

W rzeczywistości opera zachodnia pojawiła się w Chinach już w czasach panowania Cesarza Qianlonga z Dynastii Qing⁷, jednak restrykcyjna polityka dworu cesarskiego zakazująca wprowadzania obcych obyczajów i obcych religii oraz tradycyjne kanony estetyczne Chińczyków tamtego okresu znacznie utrudniły popularyzację opery zachodniej na terenie Państwa Środka. Od biernej akceptacji do aktywnego uczenia się, wyrosła wstępna estetyczna świadomość opery, która przeszła proces transformacji narodowej mentalności kulturowej. Ze względu na tradycyjne różnice kulturowe, muzyczne i obyczajowe, wykształcone warstwy chińskiego społeczeństwa nie były w stanie wprowadzić do Chin europejskiej kultury operowej w niezmienionej formie, stworzono jednak dziedzinę sztuki opartą w dużej mierze na śpiewie, która następnie zasymilowała się z tradycyjnymi chińskimi formami wokalnymi i w ten oto sposób powstała nowa opera chińska - forma eklektyczna, zawierająca w sobie liczne elementy chińskich pieśni ludowych, lokalnych szkół operowych i tradycyjnych form wykonawczych, przekształcając się z wolna w chińską operę narodową.

1.2 Rozwój opery chińskiej

Proces rozwojowy chińskiej opery narodowej oraz jej praktyki twórczej podzielić możemy na pięć zasadniczych okresów:

1.2.1 Pierwszy okres to okres średniowiecza.

Chińska opera narodowa kiełkuje w epoce nowej, cywilizowanej opery. Cywilizowani dramaturgowie operowi, tacy jak Ouyang Yuqian⁸ i Zheng Zhengqiu,⁹ już chcą spróbować swych sił. Chcą połączyć chińskie tradycje śpiewu z zachodnim teatrem i odkryć „nową operę ze śpiewem”, która jest później. Model „dramat plus śpiewać” należy traktować jako oryginalny projekt chińskiej opery. Z punktu widzenia koncepcji artystycznej, cywilizowani dramaturgowie zdali sobie sprawę, że spektakle śpiewane są najbardziej odpowiednie dla chińskiej publiczności i stanowią najskuteczniejsze narzędzie promowania nowej kultury. Chińska opera narodowa powstała w pierwszej połowie XX wieku. Ówczesny Szanghaj stanowił punkt styku wpływów kultury chińskiej i zachodniej, toteż tam właśnie najwcześniej powstawać zaczęła nawiązująca do kultury zachodniej narodowa chińska sztuka operowa. Pierwowzorami chińskich oper były dziecięce dramaty muzyczno-taneczne: "Wróbel i

⁷ W książce historycznej „Biography of Qing History” znajduje się wyraźny zapis o początku i końcu dynastii Qing: 12 lutego 1736 r. Do 8 lutego 1796 r.

⁸ <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%AC%A7%E9%98%B3%E4%BA%88%E5%80%A9> 06/07/2020

⁹ <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%83%91%E6%AD%A3%E7%A7%8B> 06/07/2020

dziecko" i "Mały malarz" oraz dramat muzyczny "Sztorm na Rzece Jangcy". Ich ekspresja stanowiła połączenie śpiewu i dialogu, przy czym już w początkowym okresie techniki śpiewu zostały częściowo zaintrygowane bezpośrednio z zachodniej sztuki operowej.

1.2.2 Okres drugi - późna epoka nowożytna

Po 1942 roku rozwinęła się kultura Yan'an, a opera "Białowłosa" powstała na motywach dramatu Yangko z Yan'an, od samego początku przyciągnęła powszechną uwagę, wyznaczając kierunek dalszego rozwoju chińskiej opery narodowej, stając się wręcz ucieleśnieniem i symbolem nowej chińskiej opery narodowej. „Białowłosa” łączy w sobie dziedzictwo muzyki ludowej, pieśni ludowych i ludowych szkół operowych z regionu Shanxi, Chahar, Hebei i Shaanxi. Fabuła nawiązuje do popularnej wówczas na tych terenach opowieści, a historia opowiedziana zostaje w formie śpiewu i gry scenicznej, w sposób ulubiony przez Chińczyków i zgodny z kanonami estetycznymi tradycyjnej opery chińskiej. W ten sposób chińska opera narodowa zaistnieć mogła jako połączenia pieśni ludowych, muzyki narodowej i tradycyjnej opery chińskiej, które dzięki pracy twórczej współczesnych dramaturgów i muzyków uzyskały współczesne oblicze i nowe życie. Opierając się na narodowych tradycjach artystycznych, opery z tego okresu wykorzystywały również zachodnie środki ekspresji, łącząc w sobie chińskie i zachodnie techniki twórcze.

1.2.3 Trzeci okres to lata 1950-1960

Można powiedzieć, że okres ten był okresem rozkwitu chińskiej opery narodowej. W tym okresie powstawały rewolucyjne opery, po pierwsze miały one promować bohaterskie czyny i wielkie osiągnięcia lat wojny rewolucyjnej, a po drugie, aby Chińczycy cieszyli się słuchaniem, twórczość dramaturgiczna wybrała naturalną dla chińskiej wrażliwości formę opery. W połączeniu pieśni ludowych, muzyki ludowej, opery znaleziono sposób na wyrażanie rewolucyjnej pasji, portretowanie rewolucyjnych bohaterów i opowiadanie rewolucyjnych historii. Od Pekinu po Szanghaj, od rządu centralnego po wojsko, a potem po różne prowincje inwestowano w tworzenie oper narodowych. „Sister”, „Hongxia”, „Little Erhei Marriage”, „Honghu Red Guard”, „Song of the Prairie”, „Wang Fuyun” i wiele innych. W tym okresie radio i telewizja nie były jeszcze zbyt rozpowszechnione, a utwory muzyczne nie mogły być transmitowane przez media, przez co ich popularyzacja postępowała znacznie wolniej. Nie było jeszcze list przebojów ani piosenek popularnych, a fragmenty z oper, które cieszyły się szczególną sympatią publiczności, wykonywane były na scenie i pokazywane w kinie, dzięki czemu zyskiwały coraz większą popularność. Te fragmenty operowe śpiewane

były w całych Chinach, osiągając wielką siłę oddziaływania społecznego.

1.2.4 Czwarty okres to "rewolucja kulturalna" lat 60-tych XX wieku. Był to okres zniszczeń i regresu. Nadejście "rewolucji kulturalnej" zahamowało dalszy rozwój opery. Pod naciskiem sił politycznych nie powstało wtedy nic innowacyjnego.

1.2.5 Piąty okres to reformy i otwarcie

Po okresie reform i otwarcia, narodowa opera chińska weszła w nowy okres rozkwitu. Okres ten trwa do dziś. W tym okresie Chiny otwały się na świat zewnętrzny. Zarówno gospodarka, jak i kultura znalazły się w stanie bezprecedensowego rozkwitu, warunki życia ludzi poprawiały się z dnia na dzień, toteż zwracali się oni coraz bardziej ku sferze kultury. Obecnie w całych Chinach powstają liczne opery i sale koncertowe, a zarówno profesjonalne zespoły teatralne, jak i konserwatoria i uniwersytety zaczęły popularyzować model "sztuki eleganckiej". Trwa energiczna promocja opery zachodniej, zachodnie zespoły operowe zapraszane są na występy w Chinach. Obecnie wielu sławnych śpiewaków sceny światowej często odwiedza Chiny, dając koncerty lub udzielając kursów mistrzowskich, co jeszcze bardziej podnosi zainteresowanie operą.

2.1 Geneza i rozwój opery europejskiej

2.1.1 Pochodzenie opery zachodniej

Powstanie opery jako gatunku było związane z dążeniem do odrodzenia dramatu starogreckiego, którego wpływy w średniowieczu przybrały formę misteriów. Powszechnie uznaje się, że ta forma artystyczna powstała we Florencji pod koniec XVI wieku. W owym czasie istniała grupa młodych artystów i uczonych, studiujących zagadnienia teoretyczne i kochających muzykę oraz sztukę. Pragnąc przywrócić do życia sztukę starożytnej Grecji wraz z jej kanonami estetycznymi, starali się oni łączyć muzykę, dramat i teksty, aby pozbyć się ograniczeń związanych z oddzieleniem słów od muzyki i polifonicznego chóru i stworzyć nową formę muzycznej ekspresji. Artyści ci spotykali się często, aby dyskutować nad zagadnieniami związane z twórczością i teorią sztuki, i to właśnie za ich sprawą narodził się we Florencji "ruch operowy".

Pierwsza opera w historii - "Daphne", powstała we Włoszech w roku 1598 (1597 wg kalendarza juliańskiego) - została skomponowana przez Jacopo Peri'ego do scenariusza poety Ottavio Rinucciniego i została wystawiona w pałacu rodziny Corsi we Florencji. Jej partytura niestety nie zachowała się. W 1600 roku Peri i Rinuccini ponownie podjęli współpracę, na zlecenie arystokracji uświetnienia zaślubin króla Francji Henryka IV i księżniczki Marii Medycejskiej, stworzyli operę "Eurydyka" (w tym czasie forma taka nosiła nazwę "dramatu pastoralnego"). Jest to pierwsza opera, która

została publicznie wystawiona, i której całość partytury zachowała się do dziś. Jednak za najstarszą operę napisaną zgodnie z naszymi dzisiejszymi standardami tego gatunku uważa się pięcioaktowego "Orfeusza" Monteverdiego, opartego na starogreckiej historii Orfeusza i Eurydyki. Jej premiera odbyła się na dworze Gonzagów w Mantui w roku 1607.

2.1.2 Rozwój opery europejskiej

W historii swojego rozwoju, opera przeszła kolejno przez okresy: baroku, klasycyzmu, romantyzmu, impresjonizmu, by otworzyć się na wszystkie możliwe prądy i tendencje XX w.

W okresie baroku (od końca XVI do połowy XVII wieku) nastąpił wielki rozwój literatury, nauki i sztuki. Styl "barokowy" charakteryzował się przepychem, przesadą i egzaltacją w ekspresji. Okres ten, pozostający pod wpływem Renesansu, jest jednym z najważniejszych etapów w dziejach rozwoju opery. Od momentu swoich narodzin we Florencji, opera szybko zyskała popularność w całych Włoszech i została szeroko zaakceptowana przez społeczeństwo, artystów i szlachtę. W pierwszej połowie XVII wieku, największy wpływ na rozwój opery wywarł włoski kompozytor Monteverdi, zwany "Ojcem Reformy Operowej". Jego najbardziej reprezentatywnym dziełem jest pięcioaktowa opera "Orfeusz".

Okres klasycystyczny (od połowy XVII wieku) rozpoczął się wraz ze śmiercią wielkiego Jana Sebastiana Bacha w roku 1750, datą przyjmowaną za umowny koniec baroku i początek nowego okresu rozwoju muzyki europejskiej. Opera w okresie klasycystycznym ulegała ciągłej ewolucji i rozwojowi. W tym właśnie czasie niemiecki kompozytor Gluck, wybitny reformator francuskiej opery, stworzył najstarszą graną do dziś operę - trzyaktową "Orfeusza i Eurydykę", której premiera odbyła się w Wiedniu dnia 5 października 1762 roku. Reformy operowe Glucka prowadziły w kierunku powrotu do założeń Cameraty florenckiej, podkreślając harmonijne zespolenie elementów muzycznych i dramatycznych w sztuce operowej, z wykorzystaniem muzyki w służbie efektu dramatycznego, a zarazem używanie języków ojczystych jako tworzywa utworów operowych. Pod koniec XVII wieku w Wenecji powstało aż piętnaście teatrów operowych. Opera uzyskała status działalności społecznej, rozwijając się znakomicie. Miasta, które wniosły największy wkład w jej rozwój to Florencja, Rzym, Wenecja i Neapol.

Muzyka okresu romantyzmu to rodzaj koncepcji artystycznej, która narodziła się we Francji. Rozwój i dojrzałość opery tego okresu są nierozdzielnie związane z wpływem Rewolucji Francuskiej. Okres ten był zarazem najbardziej dynamicznym etapem

rozwoju opery, w którym osiągnęła ona pełną dojrzałość i rozwinęła się - zwłaszcza we Włoszech - jako opera o treści heroiczo-patriotycznej. Do najbardziej reprezentatywnych innowatorów operowych należeli odpowiednio: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi i Wagner. Największy z nich wkład wniósł jednak, zdaniem wielu, Giuseppe Verdi, do którego najbardziej reprezentatywnych utworów należą m.in.: "Rigoletto", "Trubadur", "Traviata", "Aida", „Otello” czy „Falstaff”. W późniejszym okresie swojej twórczości Verdi stał się orędownikiem nowego nurtu muzycznego - opery realistycznej, stanowiącej kontynuację koncepcji realistycznej zawartej w "Carmen" francuskiego kompozytora Bizeta, w ślad za francuską literaturą realistyczną, starając się wiernie odzwierciedlać prawdziwe oblicze życia społecznego. Głównymi propagatorami tego nurtu byli Puccini, Mascagni i Leoncavallo.

Okres impresjonizmu przypada na wiek XX. Twórczość muzyki impresjonistycznej wyewoluowała z narodowych szkół muzycznych i szkoły późnoromantycznej. Był to styl muzyczny zapoczątkowany przez francuskiego kompozytora Claude'a Debussy'ego na początku wieku XX, który tym się cechował, że nie starał się opisywać rzeczywistych wydarzeń, lecz opierał się na subiektywnych wrażeniach, ruchu i kolorystyce, podkreślając tajemniczość, uczucie niejasności i niedookreślenia. Debussy w późniejszych latach swojej twórczości skomponował operę "Pelleas i Melisanda", charakteryzującą się muzyką subtelną i nieprzewidywalną, zaskakującą ekspresją emocjonalną i urzekającymi sylwetkami postaci, czyniącymi z niej dzieło wyjątkowe i wybitne.

Rozdział drugi: Jin Xiang i Giuseppe Verdi – podstawowa faktografia

1 Jin Xiang

Jin Xiang urodził się w Zhuji w prowincji Zhejiang w roku 1935. Naukę gry na fortepianie rozpoczął w wieku 7 lat. W wieku 11 lat został przyjęty do klasy początkowej Konserwatorium Narodowego w Nanjing na specjalności wiolonczela i fortepian. Ukończył klasy młodsze Konserwatorium Centralnego w Tianjin w roku 1952. Natychmiast po tym przeniesiony został do Państwowego Instytutu Badań Muzyki Ludowej przy Konserwatorium Centralnym (w Pekinie) zajmującego się gromadzeniem, sortowaniem i badaniem muzyki ludowej. W 1954 roku otrzymał tytuł licencjata na wydziale kompozycji Konserwatorium Centralnego. Później Jin Xiang został błędnie sklasyfikowany jako "prawicowiec"¹⁰ i zesłany do obozu reedukacyjnego w Xinjiangu. Choć ciężkie życie zniszczyło go fizycznie i psychicznie, jego artystyczne ideały nie ucierpiały. Nawet w tym trudnym okresie nadal gromadził utwory muzyki ludowej. W roku 1979 został zrehabilitowany i przyjęty do Orkiestry Symfonicznej Pekińskiej Grupy Pieśni i Tańca, gdzie objął posadę dyrygenta i kompozytora. Od 1984 jest profesorem w Konserwatorium Chińskim.

Twórczość Jin Xianga obejmuje szeroki wachlarz gatunków i różnorodne style muzyczne. Jest to blisko sto utworów, od wielkich oper, symfonii, koncertów, kantat, różnorodnej muzyki kameralnej po muzykę filmową i telewizyjną. Do najważniejszych jego utworów należą: opery "Pustkowie", "Władca Chu", "Pieśń miłosna Raba ab", "Konkubina Yang", "Wschód Słońca", część trylogii symfonicznej "Niebo", chór symfoniczny "Święto Jinling", symfoniczna pieśń zespołowa "Pięć wierszy", symfonia "Czarownica", ballada symfoniczna "Taxiwanyi", koncert fortepianowy nr 1 "Śnieżny lotos", koncert na pipę "Qin Se Po", Koncert na fagot "Upiór", obrazek symfoniczny "Impresja z Taklimakan", poematy muzyczne "Cao Xueqin", "Fantazja Czerwonego Pawilonu", "Miłość Xianghu" na zespół smyczkowy i harfę oraz wiele innych. Opera "Pustkowie", której premiera odbyła się w 1987 roku, jest jednym z najbardziej znanych utworów w repertuarze współczesnej opery chińskiej. W 1993 roku została okrzyknięta "Klasykiem chińskim XX wieku", a w 1999 roku otrzymała prestiżową nagrodę Wenhua¹¹

"Stworzyłem w przeszłości 11 oper. To może być moja ostatnia opera, mam jednak nadzieję, że nie będzie ostatnią w moim życiu". Kompozytor Jin Xiang westchnął

¹⁰ Znany również jako prawica, jest przeciwny lewicy i ogólnie odnosi się do konserwatystów lub tradycyjnych skrzydłowych.

¹¹ Nagroda Wenhua została ustanowiona przez Ministerstwo Kultury Chin w celu nagrodzenia profesjonalnych sztuk scenicznych i jest obecnie najwyższą nagrodą rządową. Jego nagrody są stałe, w tym Grand Prize Wenhua i Wenhua New Repertoire Award. Indywidualne nagrody obejmują występy, reżysera, scenarzystę, sztukę sceniczną itp.

na konferencji operowej z okazji premiery jego opery "Wschód Słońca"
¹²Niespodziewanie, kilka miesięcy po udanym wystawieniu tej sztuki, schorowany, wiekowy kompozytor nie przetrzymuje wyjątkowo mroźnej zimy i umiera w wieku 80 lat. A opera "Wschód słońca" rzeczywiście stała się ostatnim dziełem jego życia, swoistą kurtyną bogatej twórczości.

Jest takie stare chińskie powiedzenie, że "Jeśli Niebo chce komuś powierzyć ważne zadanie, to najpierw doświadcza go cierpieniem umysłu, bólem ciała i głodem". Oznacza to, że osoba taka musi najpierw do swojego zadania (swojej misji) dojrzeć, a dzieje się to poprzez cierpienia, które wzmacniają i motywują umysł, czyniąc go upartym i zahartowanym, i jeśli osoba taka jest zdolna znieść te cierpienia, dowodzi tym samym, że godna jest powierzonego jej zadania. Jin Xiang był szykanowany przez dwadzieścia lat, zanim został zrehabilitowany i zwolniony w średnim wieku, odzyskując prawo do pisania, którego przez te dwadzieścia lat był pozbawiony. To było to, o czym marzył przez całe życie, ale czuł się bezsilny. Spędzone w obozie reedukacyjnym 20 lat zabrało mu czas potrzebny na doskonalenie techniki kompozytorskiej. Brak techniki dla kompozytora równoznaczny jest z byciem człowiekiem niewykształconym, czy wręcz niemową. Dlatego nie zawahał się przed rozpoczęciem ponownej nauki, by przypomnieć sobie już poznane umiejętności i poznać, przyswoić nowe. W ciągu następnych dziesięciu lat (1979-1989) stworzył wiele dzieł, pracując dniami i nocami, niezależnie od pory roku. Dobry kompozytor musi posiadać wielką mądrość. Jeśli chce być kompozytorem współczesnym, powinien zastanowić się, jak twórczością swoją wesprzeć ludzkość. W obliczu świata powinien być zakorzeniony we własnej tradycji narodowej, pamiętając o tym, że własna historia tworzy jego sławę. Powinien wykorzystać własną twórczość, by pokazać prawdę, dobro i piękno świata, aby zainspirować ludzi do walki o postęp! Współczesny kompozytor powinien mieć szerokie horyzonty, dalekowzroczność i komunikować się globalnie. Nie zważając na okoliczności zewnętrzne, konsekwentnie realizować powinien swoje artystyczne dążenia i cele.¹³

W 1988 roku Jin Xiang rozpoczął międzynarodową wymianę kulturalną jako przewodniczący delegacji chińskich artystów operowych. Co ciekawe, wielu obcokrajowców usłyszawszy muzykę Jin Xianga, pytało go, w jakim kraju studiował. W Wielkiej Brytanii? We Francji? We Włoszech? Jin Xiang odpowiadał na to, że nigdy nigdzie nie był poza Chinami. Pytano go, kto jest jego nauczycielem kompozycji w

¹² Premierowa konferencja „Sunrise” odbyła się 12 maja 2015 roku w National Center for the Performing Arts

¹³ To zdanie pochodzi z „Born in Worry, Died in Ease”, wybranego z „Mencius · Gao Zixia”, jest rygorystyczną i elokwentną prozą rozmowowania.

Konserwatorium? Nie mam nauczyciela. Nie mam prawa komponować, ponieważ zostałem uznany za prawicowca. Kto go nauczył komponować? Od Bacha przez Beethovena i Czajkowskiego, potem Pucciniego, Verdiego, Wagnera, Strawińskiego, Cronenberga... Uczył się od nich wszystkich technik kompozycji, czytając nuty i słuchając płyt. Jin Xiang odpowiadał zgodnie z prawdą, wprawiając wszystkich w osłupienie. ¹⁴

Jin Xiang jest mistrzem opery chińskiej, a swoje koncepcje wykorzystał celem jej promocji na arenie światowej. Jin Xiang i dramaturg Cao Yu współpracowali przy pisaniu trzech oper: "Pustkowie", "Wschód Słońca" i "Burza". W 1990 roku Jin Xiang przyjechał z premierową inscenizacją "Pustkowie" do Washington Opera House w Stanach Zjednoczonych i odniósł wielki sukces. Była to pierwsza opera w historii Chin, która osiągnęła międzynarodowy sukces. Amerykański dziennikarz Joseph napisał notatkę po obejrzeniu premiery "Pustkowie", w której zauważył, że "Po obejrzeniu siedmiu dzieł sezonu operowego 1991-1992 w Washington Opera House, uważam, że "Pustkowie" jest najlepszym dziełem sezonu. Będzie to pierwsza chińska opera, która pojawi się w międzynarodowym repertuarze". ¹⁵

Opera "Pustkowie" nie jest ograniczona przez sposób myślenia performatywnego w wersji dramatycznej i filmowej, jak dramaty czy filmy, lecz pozostając wierna artystycznym regułom opery, dokonuje jej makro-ujęcia z nowej perspektywy, oddając w pełni charakterystykę muzyki dobrze wyrażającej emocje, ujmując ją jednocześnie z perspektywy symfonicznej. Jest to podstawowy sposób rozwijania fabuły dramatycznej, kładący równy nacisk na wykonanie wokalne, jak i partię orkiestrową, a także kreację wizerunkową osobowości, stylu, konfliktów i cech psychologicznych konkretnych postaci, tak aby postacie operowe były na scenie żywe, lśniące i głęboko poruszały strunami serc publiczności. Opera "Pustkowie" obnaża chłód relacji międzyludzkich na wprost feudalnego i na wprost kolonialnego społeczeństwa przedrewolucyjnych Chin pierwszej połowy XX wieku. Pokazuje, że działanie w pojedynkę przeciwko społecznemu złu prowadzi jedynie do samozniszczenia. Jeśli chodzi o powagę problemów społecznych, kompozytor nie poprzestaje jedynie na potraktowaniu fabuły i postaci z perspektywy suchych faktów, lecz obserwuje życie i kontempluje je filozoficznie, co znajduje swój oddźwięk w szeregu żywych kreacji wizerunkowych i intensywnych konfliktów dramatycznych. Konflikt oraz walka na śmierć i życie dodaje tej

14 Zamieszanie i eksploracja: myśli kompozytora / Jin Xiang. - Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 203.3 ISBN7-80667-228-1

15 Zamieszanie i eksploracja: myśli kompozytora / Jin Xiang. - Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 203.3 ISBN7-80667-228-1

operze potężnej siły psychologicznego oddziaływania. Ta logika myślenia odzwierciedla filozofię życia i estetykę kompozytora.

Jin Xiang w swoim komponowaniu czerpiącym z wzorców opery zachodniej zwracał uwagę na trzy istotne przesłanki, które zdefiniował następująco: (1) Musimy przyznać, że jesteśmy zacofani, więc musimy studiować poważnie i pokornie oraz rozumieć tak kompleksowo, jak to tylko możliwe, od klasycznej estetyki poczynając a na współczesnej kończąc; (2) Musimy także skonstatować, że różnimy się od nich (od ludzi z zachodu), zarówno pod względem wartości, jak i estetyki, nie możemy po prostu kopiować, a także nie ma potrzeby zaspokajania wszystkich gustów cudzoziemców; (3) Musimy też zobaczyć, że jesteśmy (w pewnych kwestiach) również lepsi. Z drugiej strony, muzyka wschodnia zawiera rzeczy, których nie ma w muzyce zachodniej, co wymaga od nas zbadania. Historycznie to zadanie spoczywało na barkach profesjonalnych kompozytorów naszego pokolenia, mam nadzieję, że nie wszyscy lekceważą tę rzadką okazję.¹⁶

2. Giuseppe Verdi

Włoski twórca operowy Giuseppe Verdi (Giuseppe Verdi 1813-1901) jest mistrzem opery włoskiej. Wraz z twórczością Verdiego rozwój XIX-wiecznej opery włoskiej osiągnął swój szczyt. Przyszedł na świat w wiosce niedaleko Buseto w północnych Włoszech. Jego ojciec był właścicielem niewielkiej karczmy, a matka prądką.

Verdi wczesnie objawił swój talent muzyczny. Pierwszego kontaktu z muzyką dostarczyło mu obserwowanie śpiewów i tańców rolników w pobliskiej restauracji. Często wymykał się, by słuchać śpiewu rolników i oglądać występy ulicznych muzyków. Wędrowny, niewidomy skrzypek Bagaceti, często grający pod oknami karczmy ojca pierwszy odkrył wyjątkowy talent muzyczny dziecka. Poradził Carlo Verdiemu, aby wysłał syna na naukę muzyki.

Zgodnie ze zwyczajem miejscowych rolników, mały Giuseppe w wieku siedmiu lat udał się do kościoła, aby służyć do mszy i śpiewać w chórze. Tego dnia po raz pierwszy usłyszał organy. Dźwięk organów zrobił na nim tak głębokie wrażenie, że słuchał tylko ich, całkowicie zapominając o swoich zadaniach - nawet nie usłyszał, gdy został poproszony o podanie święconej wody. Wściekły kapłan pchnął go, tak, że spadł ze stopni ołtarza i stracił przytomność. Później ktoś powiedział, że gdy Verdi wrócił do domu, jego rodzice widzieli go ze spuchniętym i spuchniętym nosem i pytali, co się

16 Zamieszanie i eksploracja: myśli kompozytora / Jin Xiang. -. Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 203.3
ISBN7-80667-228-1

dzieje, nie usłyszeli jego płaczów i narzekań, lecz tylko gorącą prośbę o posłanie go na naukę muzyki. Aby zaspokoić marzenia syna, jego ojciec kupił mu stary, wysłużony klawesyn, on zaś zaczął uczyć się gry od starego Bestrocchiego, organisty kościoła w Lanco.¹⁷

Bestrocchi nie tylko uczył Verdiego gry na klawesynie, ale także podstaw teorii muzyki i organów kościelnych. Trzy lata później Verdi osiągnął już poziom techniczny swojego nauczyciela. Zaczął go coraz częściej zastępować w grze na organach kościelnych. Kiedy Giuseppe miał dziesięć lat, jego ojciec wysłał go do Szkoły Miejskiej w Buseto na naukę i pozwolił mu mieszkać ze swoim starym przyjacielem, szewcem Buniatą. Verdi zaczął poważnie i pilnie studiować czytanie, pisanie i matematykę. Nigdy nie przerwał studiów muzycznych (stary Bestrocchi również przeniósł się z nim do Buseto). Podczas świąt Verdi powracał, by grać na organach, a po śmierci Bestrocchiego przyjął posadę organisty. Pieniądze z gry na organach wystarczały na wyżywienia i zakwaterowanie w domu Buniaty. Nie przychodziły one jednak łatwo. Odległość pięciu kilometrów z Buseto do Lanco pokonywać musiał pieszo, niezależnie od pogody, w dni słoneczne, deszczowe i zimne, a czasem nawet w nocy. Latem pola kukurydzy i winnice na Nizinach Lombardii pokrywają się kurzem i piaskiem, a jesienią i zimą wieje tutaj zimny wiatr. Kiedyś Giuseppe omal nie stracił życia w podróży. Była zimna wigilia, Giuseppe rzucił się na poranną modlitwę, zgubił drogę w połowie drogi i wpadł do głębokiego rowu. Na szczęście przechodząca wieśniaczka usłyszała płacz wyczerpanego dziecka, w przeciwnym razie byłaby to jego ostatnia podróż.

"Moje dzieciństwo było bardzo trudne" - pisał później sam kompozytor. Rzeczywiście, Verdi wytrzymał próbę pracy i ubóstwa, odkąd był dzieckiem, i tym samym również zahartował swój charakter. W dzieciństwie wykazywał się wielką siłą woli i rzadko spotykaną wytrzymałością, nigdy nie cofając się przed przeciwnościami losu i zawsze stanowczo podążając drogą, którą wybrał.¹⁸

Młody Verdi pilnie studiował muzykę i bardzo szybko się uczył. Oczywiście twórczość Donizettiego wywarła na nim silny wpływ, między innymi w ekspresji scenicznej i właściwych romantyzmowi przesadnych kontrastach. Studiując pod kierunkiem Lavinii, poświęcił się również studiom nad starożytną muzyką włoską; pracował także nad partyturami Mozarta i był bardzo zaznajomiony z twórczością Haydna, Schuberta i Beethovena; utwory Beethovena były bardzo przydatne. Najbliżsi byli mu jednak Rossini i Bellini. Wpływ Belliniego na Verdiego odzwierciedla się bardziej w języku melodii.

17 Epinett to mały prostokątny klawesyn, rodzaj klawesynu.

18 Cytat z książki Toyera: „The Life and Creation of Giuseppe Verdi”

(Mówiąc bardziej górnolotnie przyp. aut.) Bez "Lunaticy" Belliniego nie byłoby "Traviaty" Verdiego.¹⁹

Verdi napisał w swoim życiu łącznie 27 oper. Te powstałe w okresie walk o niepodległość Włoch w latach czterdziestych, przepelnia duchem narodowo-wyzwoleńczego heroizmu. Verdi zdawał sobie sprawę z tego, że u podstaw opery włoskiej leży realizm postaci i fabuły dramatycznej. Dlatego twórczość z dojrzałego okresu jego twórczości jest bliska życiu, a fabuła - żywa i wzruszająca. Za przykłady podać tu można użycie motywów głównych w operach "Rigoletto", "Trubadur", "La Traviata", "Bal maskowy", "Siła przeznaczenia" czy "Aida", sprawiających, że obraz muzyczny jest pełniejszy. Jego późniejsza twórczość łączy romantycznego ducha Victora Hugo z dokonaniem operowymi współczesnych mu kompozytorów, ściśle łącząc elementy muzyczne z dramatycznymi, językiem i śpiewem, co czyni operę bardziej przejrzystą i tworzy prawdziwy dramat muzyczny, stanowiący cenną spuściznę, którą kompozytor pozostawił potomnym.²⁰

3. Twórcze inspiracje obu kompozytorów w kwestii oper wybranych do analizy w niniejszej dysertacji doktorskiej

3.1 "Wschód słońca"

Cao Yu, współczesny chiński dramaturg, znany jest jako "Chiński Szekspir". Jego najbardziej reprezentatywnym utworem jest "Wschód słońca", kamień milowy w historii rozwoju współczesnego dramatu chińskiego. Opowiada ona o życiu Chen Bailu, popularnej prostytutki, typowej postaci chińskich metropolii lat 30-tych XX wieku, poprzez opis miejskiej brzydoty odzwierciedlając paradoksy życia społecznego półkolonialnych chińskich metropolii owych czasów. Dramat Cao Yu "Wschód słońca" wywołał sensację od czasu swojej publikacji w roku 1935. W "Dagongbao" napisano o nim niegdyś: "Wschód słońca to najpotężniejszy dramat we współczesnych Chinach. Może się on śmiało równać z arcydziełami dramatu społecznego Ibsena"²¹. W całej 100-letniej historii chińskiego dramatu "Wschód słońca" należy również do utworów najdłuższych. W 1956 roku Pekijska Ludowa Grupa Artystyczna po raz pierwszy rozpoczęła próby dramatu "Wschód słońca". Ouyang Shanzun²² wystawił tę sztukę, kierując się swoim głębokim zrozumieniem. W kolejnych dziesięcioleciach Pekijska

¹⁹ Mercadin wyszkolił wielu włoskich kompozytorów i był dziekanem konserwatorium w Neapolu od 1840 roku do śmierci.

²⁰ Autor: Qian Yuan, Lin Hua Prasa: Shanghai Music Publishing House Czas: 2003,4 ISBN: 9787806672327

²¹ Henrik Johan Ibsen (20 marca 1828 - 23 maja 1906) urodził się w Hien w Norwegii, był daleko posuniętym norweskim dramaturgiem, uważanym za twórcę współczesnego dramatu realistycznego.

²² Ouyang Shanzun (1914-2 lipca 2009), wcześniej znany jako Ouyang Shou, mężczyzna, pochodzący z Liuyang, Hunan, chiński reżyser dramatu. Po powstaniu Chińskiej Republiki Ludowej Ouyang Shanzun otrzymał polecenie udziału w tworzeniu Pekijskiego Teatru Ludowej Sztuki i pełnił funkcję wiceprezydenta, Zastępcy Dyrektora.

Grupa Artystyczna, Tianjińska Grupa Artystyczna, Grupa Dramatyczna Zongzheng i inne instytucje artystyczne oraz słynni reżyserzy, jak Diao Guangtan, Ren Ming i Wang Yansong, podjęli próby do inscenizacji tego utworu. W 1985 roku powstała filmowa wersja "Wschodu słońca", stanowiąca wspólną adaptację dokonaną przez Cao Yu i jego córkę Wan Fang, oraz 23-odcinkowy serial telewizyjny zaadaptowany przez Wan Fang w 2002 roku. Wszystko to sprawiło, że charakterystyczny wizerunek postaci Chen Bailu stał się popularny na ekranach całych Chin. Postać Chen Bailu na dobre zadomowiła się w ludzkich sercach, nieustannie rozkwitając niekończącym się urokiem w różnych formach sztuki.

Wersja operowa "Wschodu słońca" dla Wielkiego Teatru Narodowego to jedenasta opera Jina Xianga i najbardziej niezwykle dzieło w jego twórczości. Latem 2014 roku ukończył on pisanie miniatury fortepianowej "Wschód słońca", został jednak poinformowany przez szpital, że ma raka trzustki, a wkrótce po przyjęciu do szpitala poinformowano go, że stan jego jest bardzo poważny. Tym, czego najbardziej żałował ten stary, umierający człowiek na łóżku szpitalnym była niedokończona opera. Nie rozpoczął jeszcze nawet pisania orkiestracji do "Wschodu słońca". Na prośbę Jin Xianga, Wielki Teatr Narodowy zatrudnił do tego celu doktoranta specjalizującego się w jego twórczości kompozytorskiej. Jin Xiang wziął partyturę fortepianową i dyktował mu swoje koncepcje orkiestracji, prosząc, by to wszystko zapisywał i dokończył pracę w jego imieniu. Na szczęście tym razem Jin Xiang, dzięki wytrwałości i hartowi ducha, wyszedł cało z ciężkiej choroby. Po obchodach święta wiosny roku 2015, Jin Xiang osobiście prowadził próby z aktorami, nie bacząc na fizyczne osłabienie po ciężkiej chorobie.

Operowa wersja "Wschodu słońca" jest trzecią już, w której dramaturg Wan Fang zaadaptował oryginalny utwór Cao Yu "Wschód słońca". W porównaniu z poprzednią wersją filmową i serialową, wersja operowa charakteryzuje się bardziej skondensowaną fabułą i większym naciskiem położonym na stronę emocjonalną. Celem wzmocnienia dramatyizmu i uczynienia głównej linii fabuły jaśniejszą, Wan Fang połączył postaci Fang Dashenga, który kochał Chen Bailu i postaci poety, w którym obsesyjnie kochała się Chen Bailu, w nową postać "poety". Zdaniem Wan Fanga²³, "Wschód słońca" przedstawia przekrój społeczeństwa, pozwalający nam poznać warunki życia wszystkich warstw społecznych owych czasów. "Stworzenie postaci poety, którego z Chen Bailu łączy szczere uczucie, nie tylko poprawia efekt dramatyczny, lecz także pozwala uwydatnić tragiczne losy bohaterów dzieła, zmuszając publiczność do

²³ Najmłodsza córka pisarza Cao Yu

westchnienia żalu".

3.2 "Traviata"

Myślę, że wszystko na tym świecie jest ze sobą w jakiś sposób powiązane - nawet dwie pozornie nie mające ze sobą nic wspólnego osoby. Takie już jest ludzkie życie, że spotykamy stale nowych ludzi, aż wreszcie pewnego dnia, na którymś skrzyżowaniu dróg, wpadamy na kogoś, kto sprawia, że się iskry sypią. Żeby się jednak iskry posypały, dwoje ludzi musi mieć jakieś wspólne doświadczenia lub coś innego, w wymiarze duchowym.

Wydaje się, że tacy właśnie byli Verdi i Dumas. Ich pogoń za artystyczną potrzebą opowieści o miłości, ich wewnętrzny krzyk, imperatyw tworzenia osiągnęły ten sam poziom na różnych polach. Dlatego pojawienie się "Traviaty" nie było przypadkiem. Dla mnie to wola Nieba, coś nieuniknionego.

Właśnie w czasie, kiedy ukazała się powieść Dumasa, Verdi był w Paryżu, a kiedy ją przeczytał, nieodparcie pociągnęła go fabuła i postacie bohaterów. Prosta, namiętna i poruszająca tematyka "Traviaty" poruszyła serce Artysty, choć zastanawiał się czy kurtyzana jest właściwą postacią na bohaterkę opery. W 1852 roku Verdi obejrzał sztukę Dumasa. Wstrząsnęła ona jego duszą, a pewne jej wątki głęboko go poruszyły. Verdi w końcu zdecydował się dokonać adaptacji operowej. W tamtych czasach była to niezwykle odważna propozycja. Sądzę że na ostateczną decyzję miały wpływ osobiste wybory życiowe. W roku 1842, niedługo po śmierci żony, związał się ze śpiewaczką operową Giuseppiną Streponi, z którą przez kilkanaście lat pozostawał, w nieakceptowanym środowiskowo (rodzina, przyjaciele a nawet melomani), nieformalnym związku (wzięli ślub dopiero w roku 1859). Wydaje się, że motyw kobiety odrzuconej, nieakceptowanej był z tego powodu bliski Verdiemu i że, niejako na przekór opinii społecznej, chciał taką postać uczynić bohaterką swojej opery. Scena operowa nie jest gorsza od sceny teatralnej by zaprezentować pionierskie dzieło. Uznał więc, że "Dama kameliowa - Traviata" może być nie tylko dziełem literackim, lecz można ją również zaadaptować jako operę. W 1853 roku, kiedy Verdi był pełen twórczej inwencji, napisał muzykę do opery w zaledwie cztery tygodnie. Jest to opera liryczna, drobiazgowo oddająca niuanse psychologiczne, koncentrująca się na tragicznej sytuacji kobiety, zniewolonej przez przesady i obłudną moralność burżuazyjnego społeczeństwa. Powód, dla którego Verdi mógł napisać to arcydzieło w tak krótkim czasie, wydaje mi się, że jest ściśle związany z jego własnym doświadczeniem emocjonalnym. To jest właśnie "zderzenie iskieł", o którym wspomniałam wcześniej. Uważam, że gdyby Dumas i Verdi nie mieli takich doświadczeń życiowych, nie byłoby możliwe powstanie "Traviaty".

Rozdział trzeci Analiza i porównanie podobieństw i różnic w kreacji postaci Violetty i Chen Bailu w obu omawianych operach

Jest oczywistym, iż obie postaci powstały w pierw na kartach powieści, zatem heroiny operowe skonstruowane na podstawie literackich pierwowzorów odwołują się do tych ostatnich, stąd moja analiza porównawcza dotyczy w jakimś sensie także ich, czy też może przede wszystkim ich. Wszakże nagrałam i analizuję dwie postaci operowe, zatem konsekwentnie dysertacja niniejsza dotyczy ich przede wszystkim.

1. Fabuła "Wschodu Słońca"

Scena 1: W luksusowym hotelu Kailai goście w apartamencie Chen Bailu zajęci są swoimi codziennymi czynnościami. The Bankier Mr.Pan Yueting przynosi swojej ukochanej cenny diamentowy naszyjnik. Podczas gdy goście zajęci są podziwianiem bogacza i towarzyszącej mu Pięknej Damy do towarzystwa, do apartamentu Chen Bailu przychodzi nędznie wyglądający młody mężczyzna, wprawiając Chen Bailu w głębokie zaskoczenie. Robi się późno, goście wychodzą, lecz młody człowiek nie chce wyjść. Okazuje się, że jest poetą i osobą, którą Chen Bailu kiedyś głęboko kochała. Po kilku latach rozłąki poeta odkrywa, że nadal kocha Chen Bailu i ma nadzieję, rozpocząć z nią nowe życie.

Chen Bailu mówi poecie, że nie jest już tamtą niewinną dziewczyną i opowiada mu o swoim nowym życiu najpopularniejszej prostytutki w mieście. Li Shiqing, podwładny bankiera Pan Yuetinga, niezadowolony ze swojego niskiego statusu, ukradkiem podgląda tajne dokumenty, dowiadując się, że Bank Dafeng Pan Yueting jest w złej kondycji finansowej. Wykorzystuje te informacje, by szantażem zdobyć awans na lepsze stanowisko.

Poeta uważa, że Chen Bailu wciąż pragnie miłości, stara się więc przekonać ją do rezygnacji z obecnie prowadzonego, „światowego” życia. Późną nocą Chen Bailu odkrywa małą dziewczynkę ukrywającą się w jej pokoju. Nieszczęście życiowe dziecka wywołuje w niej współczucie, Mała dziewczynka nie miała imienia. Chen Bailu obdarowuje ją drobnymi rzeczami, nadaje imię, wreszcie postanawia zaopiekować się nią. Ponieważ Xiaozi nie ma rodziców ani krewnych, więc Chen Bailu wie, że grozi jej śmierć. Chen Bailu poczuła się tak, jakby widziała siebie, gdy była dzieckiem. Nie chce by Xiaozi spotkało to samo. Ale chociaż Chen Bailu bardzo uważała to jej się to nie udało. Świat w którym funkcjonuje nie zna litości, jest bezwzględny.

Akt drugi: Dziewczynka zostaje sprzedana do domu publicznego. W hotelu Kailai wszyscy świętują urodziny Pan Yuetinga w apartamencie Chen Bailu. Chen Bailu prosi Pan Yuetinga o odzyskanie dla niej małej dziewczynki. Pan Yueting zgadza się.

Tymczasem w domu publicznym, dziecko nie mogąc znieść tortur, wiesz się. Poeta, który szukał dziecka, przychodzi do domu publicznego, dowiaduje się o tragicznej śmierci dziewczynki. Cierpi, patrząc na pozostawione przez nią drobiazgi.

Li Shiqing biegnie do banku Dafeng próbując zarobić na zdobytej wiedzy. Tymczasem klienci Pana Yueting pozostają lojalni wobec niego i nie wycofują swych inwestycji. Wiedząc o tym Pan Yueting zwalnia nielojalnego pracownika.

W tym czasie Jin Ba, potężniejsza postać świata przedstawionego w operze, bogatszy i potężniejszy niż Pan Yueting, a co najważniejsze, bardziej okrutny, szykuje się do przejęcia Banku Dafeng. Li Shiqing spotyka się z Panem Yuetingiem informując go z satysfakcją o tym. Obaj walczą w apartamencie Chen Bailu. W końcu Pan Yueting, teraz już całkowity bankrut, opuszcza Chen Bailu w zakłopotaniu.

Poeta przynosi wiadomość o śmierci dziewczynki. Chen Bailu czuje niewysłowiony smutek i rozpacz. W tym czasie służba hotelu Kailai informuje Chen Bailu, że Jin Ba opłacił wszystkie jej rachunki i wynajął dla niej apartament o wyższym standardzie.

Poeta wychodzi rozczarowany. Chen Bailu w rozpaczce bierze tabletki nasenne i umiera w pokoju hotelowym.

2. W literaturze chińskiej, "Dama Kameliowa" stanowi pierwszą przetłumaczoną powieść zagraniczną. Tytuł w języku chińskim przetłumaczono jako "Historia paryskiej kurtyzany" i stanowi ona pracę reprezentatywną dla tłumaczeń Lin Yu, ²⁴tłumacza żyjącego w okresie schyłkowym panowania dynastii Qing.²⁵ Natychmiast po opublikowaniu w roku 1899 zdobyła sobie popularność na terenie całego kraju. W tym czasie wielu czytelników chwaliło genialne pomysły Alexandre Dumasa i doskonałe tłumaczenie Lin Yu w gazetach i magazynach, takich jak National Daily, Chunjiang Flower Monthly, Nanshe i inne prywatne zbiory poezji, a Margerita stała się jedną z najpopularniejszych zagranicznych postaci powieściowych w świecie literackim późnej dynastii Qing. W chińskiej branży dramatycznej, "Traviata" była pierwszym publicznym spektaklem przygotowanym przez Klum Wiosennej Wierzy, pierwszą chińską grupę teatralną i jednym z najczęściej wystawianych przez chińskie grupy teatralne dramatów zagranicznych. Widać, że wpływ "Traviaty" na chińskie kręgi literackie i artystyczne był bardzo duży. Bez wątpienia „Traviata” Verdiego (czyli „Dama kameliowa” Dumasa w jej wersji operowej) stanowi ważne odniesienie dla „Wschodu

²⁴ Odnosi się do zachodnich powieści przetłumaczonych przez słynnego tłumacza Lin Yu (Zi Qin Nan, 1852-1924) u schyłku dynastii Qing i wczesnej Republiki Chińskiej.

²⁵ Późna dynastia Qing (1840-1912) była panowaniem późnej dynastii Qing, początkiem współczesnej historii Chin i okresem formowania się współczesnego chińskiego społeczeństwa półkolonialnego i półfeudalnego.

słońca” Cao Yu. To odniesienie i podobieństwo można rozpatrywać w kilku aspektach:

2.1 Podobieństwo relacji między głównymi bohaterami obu utworów.

Trzy główne relacje bohaterów “Wschodu słońca” to relacja kochanków między Chen Bailu i Fang Dashengiem (Poetą), relacja opiekun-utrzymanka między Chen Bailu i Pan Yuetingiem oraz relacja bohaterką a otoczeniem reprezentowanym przez Babcią Bagu. Takie same, czy też podobne relacje możemy odnaleźć w “Traviacie”:

Chen Bailu—Fang Dasheng ===== Violetta—Alfredo

Chen Bailu — Pan Yueting ===== Violetta — baron Douphol

Chen Bailu — Babcia Guba ===== Violetta — Flora

2.2 Główni bohaterowie obu utworów są podobni:

Chen Bailu === Violetta: obie to popularne kurtyzany

Fang Dasheng === Alfred: obaj są czystymi i lojalnymi kochankami głównych bohaterek

Pan Yueting === Baron Douphol: obaj są opiekunami głównych bohaterek

Babcia Guba === Flora: obie są przyjaciółkami bohaterek i spełniają funkcję otoczenia społecznego

Najpierw porównajmy podobieństwa między dwiema bohaterkami.

Przede wszystkim losy i doświadczenia życiowe obu kobiet są podobne. Obie są piękne, lecz pod presją społeczną wybierają życie “kobiety lekkich obyczajów” flirtującej z mężczyznami z wyższych sfer i wiodą życie utrzymanek. Obie niegdyś gorąco pragnęły miłości i obie w swoim późniejszym życiu spotykają szczerych i życzliwych młodych ludzi, co w pewnym stopniu rozbudza ich tęsknotę za innym życiem i ma znaczący wpływ na ich ostateczny los. Obie kończą podobnie, podejmując decyzję o zakończeniu swojego życia, choć robią to na różne sposoby. Chen Bailu popełnia samobójstwo, biorąc tabletki nasenne, a Violetta niejako przyzwala by trapiąca ją śmiertelna choroba dopełniła niszczącego dzieła. Jest wszakże jedna różnica w ostatniej chwili Violetta, w ramionach Alfreda pragnie żyć dalej ale na to jest już za późno. Dokładniej opiszę to w różnicach pomiędzy oboma librettami.

Występują między nimi również podobieństwa charakterów. Chen Bailu i Violetta nie chcą być biedne i samotne, nie potrafią oprzeć się ogromnej pokusie posiadania pieniędzy i dóbr materialnych. W tym sensie są upadłe niejako z własnej woli. Obie lubią łatwe życie i przejawiają niechęć do pracy, woląc rozpustę i deprawację, lecz w głębi ich serc wciąż jeszcze pozostało wiele życzliwości i dobroci. Ponadto podobieństwa między osobowościami bohaterek wykazują, że obie w głębi duszy pozostają czyste, w rozumieniu szlachetności motywujących je intencji. Poruszona szczerością Alfreda, Violetta jest gotowa porzucić cały posiadany luksus i całkowicie zerwać z przeszłością.

Mówi: "Myśląc o nowym życiu, jakiego teraz posmakowałam, gdybym miała wrócić do poprzedniego, to wolę umrzeć". To pokazuje, ile potrzeba odwagi i miłości, a także odzwierciedla jej szczerą i ciężką pracę w dążeniu do nowego życia. Przecież rezygnując na żądanie ojca z miłości do Alfreda, Violetta udowadnia to poprzez swoje samoświęcenie. Rzeczywiście, jest osobą dobrą i niesamolubną.

Chen Bailu również musi wybrać pomiędzy Zhujun i Bailu, między "dawną sobą" i "obecną sobą". Z jednej strony wyraża się z przekonaniem i pewnością siebie o swoim obecnym życiu, szydząc z ideałów życiowych Fang Dashenga (Poety), jednak przypominając sobie dawne niewinne i czyste życie, wzdycha z nieskończoną tęsknotą. Jej dobra i życzliwa natura objawia się w pełni w trosce o małą dziewczynkę, która pojawia się w jej apartamencie.

Zarówno Chen Bailu, jak i Violetta chronią się i afirmują kpiąc z konwencji i szukając pretekstów dla swojego postępowania. Widać wyraźnie, że postawa życiowa, losy, sposób podejścia do pieniędzy, płci przeciwnej i uczuć, a nawet ton głosu Chen Bailu opisanej przez Cao Yu stanowią naśladowictwo Violetty.

2.3 Podobieństwa między postaciami głównych amantów

Opis podobieństw możemy rozpocząć od wyglądu zewnętrznego. Obaj są młodymi, przystojnymi i inteligentnymi ludźmi. Mają też podobne charaktery. Obaj są szczerzy, zdecydowani, czysti i życzliwi oraz pełni pasji i żywią piękne wyobrażenia (złudzenia) co do miłości. Łączą ich podobne relacje z głównymi bohaterkami. Obaj są kochankami bohaterek i obaj robią wszystko, co w ich mocy, aby ocalić ich zagubione dusze, pragną zdobyć serca bohaterek własnym gorącym i szczerym uczuciem oraz mają nadzieję na zawarcie z nimi małżeństw. Ich losy też są podobne. Ich uczucia spotykają się z ironią i sarkazmem i w końcu muszą odejść, przy czym Poeta na życzenie samej Chen Bailu, gdy decyzja Violetty o opuszczeniu Alfreda jest wymuszona.

2.4 Podobieństwa sylwetek postaci drugoplanowych

Przykładem może być tutaj Babcia Guba i Flora. Obie są przyjaciółkami bohaterek. Podstawowym znaczeniem tych dwu ról jest kontrast z postacią głównej bohaterki. Podobne są do siebie również postacie Pan Yuetinga i Barona Douphola. Obaj są starszymi arystokratami, opiekunami bohaterek, wydającymi na nie bardzo dużo pieniędzy, za które jednak nie są w stanie zdobyć ich szczerych uczuć.

2.5 Podobieństwo tematyczne

Kondycja społeczna dwóch bohaterek, Chen Bailu i Violetty egzemplifikująca wypaczoną relacją pomiędzy kobietą i mężczyzną, warunkowaną pozycją i pieniędzmi, ujawnia jej degradację, zniszczenie i alienację.

Jest jeszcze jedno podobieństwo, tym razem pomiędzy "Wschodem słońca" i "Dumą kameliową": obie bohaterki mają książki otrzymane niegdyś w prezencie od kochanków - zbiór wierszy "Wchód słońca" i powieść "Manon Lescaut". Obie te książki stanowią dla bohaterek pamiątkę dawnej miłości.

3 Różnice

Pomimo licznych podobieństw pomiędzy "Wschodem słońca" i "Traviatą", ta pierwsza nie stanowi jedynie kopii tej drugiej, o czym mogą świadczyć różnice pomiędzy tymi dwoma utworami.

3.1 Różnice tematyczne

Oprócz podobieństwa w temacie wyobcowania, "Traviata" opisuje przede wszystkim wielką moc miłości, wychwalając wierność i wieczność uczuć. Natomiast "Wschód słońca" niejako koncentruje się na zepsuciu klas wyższych i niedoli klas niższych, krytykując niesprawiedliwość społeczną.

3.2 Różnice w charakterach głównych bohaterów

Chen Bailu i Violetta różnią się także pod względem swojego podejścia do szczerzej miłości, determinacji i odwagi do rozpoczęcia nowego życia. W imię tej miłości Violetta żegna się z dotychczasowym życiem, decydując się na wyjazd na wieś wraz z Alfredem. Jeszcze bardziej wzruszający jest sposób, w jaki podejmuje decyzję opuszczenia kochanka i bolesnego zachowania tajemnicy, by go chronić. Nawet w obliczu śmierci pozostaje lojalna wobec miłości. Również i ona przeżywa rozczarowanie, lecz dla przyszłości Alfreda znosi wszelkie upokorzenia, poświęcając bez żalu nawet własne życie. Potęga miłości do Armanda przynosi ogromne przemiany w życiu Violetty. Podobnie, jak Masłowa z twórczości Tolstoja, jej dusza zostaje w końcu wskrzeszona, a osobowość wysublimowana. Tym właśnie historia ta robi największe wrażenie na słuchaczu (czytelniku w przypadku „Damy kameliowej”).

W przeciwieństwie do niej, determinacja Chen Bailu w pożegnaniu ze starym ja i podążaniu w kierunku nowego życia jest znacznie słabsza. Życzliwość, wzbudzona w jej sercu pod wpływem spotkania z Fang Dashengiem jest ulotna i zmienia się w rozczarowanie, a w końcu w całkowitą rozpacz. Poprzednie nieudane małżeństwo uczyniło ją podejrzliwą i nieufną w miłości, więc w obliczu wezwania i pożądanego Fang Dashenga, Chen Bailu nie tylko kategorycznie odmawia, lecz traktuje go cynicznie, nie mówiąc już o jakimkolwiek poświęceniu się dla niego.

Dlatego, chociaż Chen Bailu i Violetta mają wiele cech wspólnych, jeśli chodzi o jakość życia, Chen Bailu w swojej postawie życiowej oczywiście nie dorównuje Violetcie.

3.3 Różnice pomiędzy postaciami amantów

Chociaż obaj są młodymi ludźmi o czystych i dobrych sercach, Alfred reprezentuje niedoświadczoną mieszczańską młodzież XIX wieku, zazdrosną, mściwą i chętną do działania bez względu na konsekwencje. Skupia się on wyłącznie na miłości i nic poza nią wydaje się nie mieć dla niego znaczenia. Gotów jest dla niej poświęcić dobro własnej rodziny, swoje dobre imię a nawet zdrowie i życie. Chociaż Fang Dashenga również charakteryzuje pewna doza naiwnego idealizmu, nie jest on oderwany od rzeczywistości społecznej w takim stopniu, jak Alfred. Przechodzi on transformację, od "małego ja", od skupienia na miłości do Chen Bailu i walce o życie małej dziewczynki do "wielkiego ja", do skupienia na interesie całego społeczeństwa. Jego silne poczucie misji społecznej stanowi odzwierciedlenie ducha okresu ruchu "czwartego maja". Dlatego postać Fang Dashenga niewątpliwie przewyższa Alfreda dojrzałością.

3.4 Różnice w koncepcjach artystycznych.

Przejawia się to głównie w odmienności strukturalnej obu utworów. "Traviata" to model narracji skoncentrowanej. Cała fabuła obraca się wokół wątku miłosnego Violetty i Alfreda, podczas gdy "Wschód słońca" reprezentuje typ narracji rozproszonej. Postać Chen Bailu stanowi tutaj punkt przecięcia różnych wątków, prezentujących warunki życia poszczególnych warstw ówczesnego chińskiego społeczeństwa, a całość akcji jest wielowątkowa, wyjaśniając jedno pojęcie, autor odwołuje się tutaj do historii wielu ludzkich istnień. W tym sensie "Wschód słońca" jest bogatszy i bardziej skomplikowany niż "Traviata" pod względem fabuły i struktury.

3.5 Różnice w konstrukcji dramaturgicznej.

Obie bohaterki kończą równie tragicznie, lecz w tych podobnych zakończeniach uwidaczniają się różne koncepcje konstruowania fabuły. Śmierć Violetty z powodu choroby jest nie tylko logicznym wynikiem poprzedzających ją wypadków, odpowiadających realiom tamtych czasów, ale także nieuniknionym skutkiem tak skonstruowanej postaci. Finalnie Violetta umiera wbrew nadziei, którą odzyskuje po powrocie Alfreda. Tymczasem Chen Bailu nie ma zamiaru wyrzekać się życia. Co więcej, jak dowiadujemy się z ust bankiera i jej "opiekuna" Pan Yuetinga, już po jego bankructwie, Chen Bailu, która jest "taka młoda i taka piękna", nie stroni od flirtów z innymi bogaczami (jak np. Jin Baye), jej stosunek do życia wcale się zatem nie zmienił. Dlatego samobójstwo Chen Bailu nie stanowi wcale logicznego wyniku rozwoju jej osobowości (przynajmniej dla mnie). Chyba, że dostrzeżemy moment kiedy Chen Bailu traci nadzieję, a traci bo dostrzega bezsens swego życia „do nikąd”. W takim przypadku umiera bo straciła ostatecznie nadzieję. Finał jej losu jest antytezą zakończenia w „Traviacie”.

Powyższa analiza dowodzi, że fabuły "Wschodu słońca" i "La Traviaty" wykazują zarówno podobieństwa, jak i różnice, w zależności od naszego osobistego sposobu rozumienia historii ich bohaterów. Myślę, że jeśli chodzi o samą kreację, Cao Yu w swoim "Wschodzie słońca" pod wieloma względami odwołuje się do powieści Aleksandra Dumasa lub do fabuły „Traviaty”, nie kopiując jej jednak, lecz twórczo odnosi się do chińskiej rzeczywistości społecznej i właściwych Chińczykom koncepcji dramatycznych. W chwili napisania "Wschodu słońca", Cao Yu miał dopiero dwadzieścia kilka lat. Był to okres początkowy współczesnej literatury chińskiej i wielu pisarzy naśladowało zagraniczne dzieła literackie.

3. Premiery obu oper

3.1 "Traviata"

„Dama kameliowa” była wspaniałym debiutem młodego Dumas’a gdy tymczasem "Traviata" była dziełem uznanego i uwielbianego twórcy, który o dziwo musiał dokonywać specjalnych zabiegów by przekonać publiczność do swojego kolejnego arcydzieła. Scenariusz opery napisał Francesco Maria Piave pod kierunkiem samego Verdiego i zgodnie z życzeniem kompozytora pierwsza wersja została mocno skrócona. Struktura scenariusza dramatu jest wyraźnie uproszczona w porównaniu z oryginalnym dramatem, jedynie podstawowe elementy fabuły pozostają niezmiennione.

Premiera "Traviaty", która odbyła się dnia 6 sierpnia 1853 roku okazała się całkowitą klapą. Ta oparta na rewelacyjnej sztuce Dumasa opera wzbudziła zaciekle kontrowersje. Oskarżano kompozytora o uleganie wpływom gorszących i dekadentkich koncepcji literatury francuskiej, wytykając, że główna bohaterka jego opery nie była postacią romantyczną, lecz kobietą stojącą poza społeczeństwem i przez nie odrzucaną. Verdi uważał jednak, że konieczne jest podkreślenie w tytule opery, którą nazwał właśnie "La Traviata", co po włosku oznacza kobietę upadłą. Co prawda historia kurtyzany, które dzięki miłości uzyskuje nowe życie nie pojawia się po raz pierwszy w powieści Dumasa, lecz dramat Dumasa i opera Verdiego wprowadzają na scenę operową życie ówczesnych paryskich dzielnic rozpusty. Dlatego burżuazyjni obrońcy cnót uważali, że był to prymitywny i prowokacyjny atak na instytucję rodziny i małżeństwa. Ponadto widownia nie mogła zaakceptować odejścia od tradycyjnej koncepcji operowej: na scenie pojawili aktorzy ubrani we współczesne stroje. Istotnym powodem niepowodzenia była również słaba obsada i wykorzystanie aktorów, którzy zgodzili się zagrać w tej szokującej, nowatorskiej, a wręcz obrazoburczej, z punktu widzenia włoskich tradycji, operze. Pewną rolę odegrał tu także błąd reżysera, który

dokonał niewłaściwego wyboru aktorki odgrywającej główną bohaterkę. W chwilach smutnych i bolesnych widownia wybuchała głośnym śmiechem, ponieważ zdrowy i czerstwy wygląd aktorki Donny Jerry był nie do pogodzenia z postacią kobiety, która miała wkrótce umrzeć na gruźlicę płuc.

Verdi napisał do Muzio Clementiego w dzień po premierze: "To była całkowita porażka. Czy wina leży po stronie mojej, czy też śpiewaków - czas osądzi". (7 marca 1853 roku) Chociaż premiera "Traviaty" okazała się całkowitą porażką, lecz Verdi był przekonany, że ludzie w końcu zaakceptują jego operę i ocenią ją tak, jak na to zasługuje. I rzeczywiście, rok później "Traviata", po nieznacznych przeróbkach i modyfikacjach wystawiona została przez zagorzałego wielbiciela Verdiego Antonino Garry'ego w jego teatrze San Benedito Theatre w Wenecji. Oczywiście, żeby zadowolić publiczność, reżyser musiał pójść na kompromis i zastąpić współczesne stroje ubiorami stylizowanymi na dawne. "Traviata" wystawiona została tym razem w znakomitej obsadzie, a jej sława rosła z dnia na dzień. W krótkim czasie znana była w całej Europie i do dziś jest wystawiana na deskach najlepszych oper. (zajmuje zresztą pierwsze miejsce na liście najczęściej wystawianych oper na świecie)

3.2 Premiera "Wschodu słońca"

Od 17 do 21 czerwca 2015 roku "Wschód słońca" stał się głośnym hitem National Center for the Performing Arts. Ta powstająca przez trzy lata opera zadebiutowała na światowej scenie. Twórcy opery "Wschód słońca" - kompozytor Jin Xiang, scenarzysta Wan Fang i reżyser Li Liuyi - wspólnie dokonali jej dogłębnej reinterpretacji, w sposób niezwykle realistyczny opowiadając tę wzruszającą historię.²⁶

O komponowaniu muzyki Jin Xiang powiedział: "W operze "Wschód słońca" muzyka musi nie tylko podkreślać charakterystyczne cechy osobowości bohaterów, lecz także posiadać szeroki i piękny motyw, odpowiadający tytułowi. Musi być symfoniczna i profesjonalna, lecz zarazem przyjemna, łatwa do zaśpiewania i popularna".

Aby zobrazować poszczególne sylwetki ludzi z miejskiego półświatka, podzielił bohaterów opery na cztery grupy, wykorzystując różną muzykę celem kreacji należących do nich postaci. Pierwsza grupa to Chen Bailu i Poeta, których partie skomponowano według typowych wzorców opery tradycyjnej. Druga grupa to Li Shiqing i Pan Yueting, których partie składają się w większości z recytatywów. Trzecia grupa to osoby skromne, lecz niewinne, jak Cui Xi i mała dziewczynka. W ich partiach wykorzystano głównie chińskie melodie ludowe, a ich technika śpiewania nawiązuje do chińskich tradycji wokalnych, co nadaje im cech nieco bardziej narodowych, czy wręcz

26 Reżyser i scenarzysta z Chin kontynentalnych, absolwent Wydziału Reżyserii Centralnej Akademii Dramatu

"ludowych". Czwarta grupa to postacie negatywne, jak Hu Si i Babcia Guba, stanowiące uosobienie mroku dawnego feudalnego społeczeństwa. W ich partiach wykorzystano styl tradycyjnej opery chińskiej i tradycyjną melorecytację, przy czym Hu Si to partia kontratenoru.

W 2015 roku Jin Xiang świętował swoje 80-te urodziny, a premiera "Wschodu słońca" stała się ich znakomitym uświetnieniem. Choć nie wyzdrowiał jeszcze w pełni po ciężkiej chorobie, entuzjastycznie przystąpił do udziału w próbach, osobiście instruując aktorów oraz na bieżąco wprowadzając zmiany w partyturze. Kiedy usłyszał Song Yuanming w roli Chen Bailu, śpiewającą "Słońce wschodzi..." przy akompaniamencie fortepianu, ten 80-letni mężczyzna wybuchnął nagle płaczem: "Jest muzyka, jest nadzieja. 'Słońce wschodzi!' - niech mi wolno będzie użyć tych słów jako gratulacje z okazji światowej premiery opery "Wschód słońca"! "²⁷

Premiera opery "Wschód słońca" stała się jeszcze jednym dowodem na możliwość wykorzystania formy operowej jako środka ekspresji klasycznych chińskich historii. W historii rozwoju opery zachodniej adaptacja słynnych dramatów, jak twórczość Szekspira czy Goethego, stanowi wynik wieloletnich doświadczeń. Publiczność zna dobrze fabułę z przedstawień dramatycznych, a kompozytorzy i aktorzy operowi mają większą swobodę w kreacjach decydujących momentów akcji czy efektów tragicznych. Dość tutaj wspomnieć o cyklu oper Verdiego, powstałych na motywach dramatów Szekspira. Utwory dramatyczne zawierają w sobie naturalnie złożony konflikt dramatyczny, formą swoją bardzo zbliżony do opery. Wielkie dzieła, takie jak "Wschód słońca" Cao Yu, cieszą się w Chinach ogromną popularnością. Znane są kilku pokoleniom dzięki adaptacjom filmowym i serialom telewizyjnym, a duża liczba entuzjastów "Wschodu słońca" przyczyniła się również do sukcesu jego wersji operowej.

Premiera spektaklu operowego "Wschód słońca" była niewątpliwie mocną odpowiedzią na problem "wysokiego płaskowyzu i braku szczytów" we współczesnej chińskiej kreacji scenicznej. Jak to ujął sam Jin Xiang: "Kompozytor jest osobą społeczną (...) Opera "Wschód słońca" powstała na zlecenie National Center for the Performing Arts i musiała spełnić szereg warunków, by móc pojawić się na scenie". Silna atrakcyjność, możliwości organizacyjne i wykonawcze stworzyły fantastyczny zespół "Wschodu słońca". Reżyser Li Liuyi z roli reżysera dramatycznego przeszedł w rolę reżysera wszechstronnego. Jego wystawiona w Linz w Austrii produkcja operowa

27 Sopranistka w Austrii. Ukończył Wiedeński Państwowy Uniwersytet Muzyki i Sztuk Scenicznych, podwójny magister „Opery i operetki” oraz „Pieśni artystycznej i oratorium” .

"Kraina uśmiechów" otrzymała bardzo entuzjastyczne recenzje. Ta chińska opera w rękach Li Liuyi Iśni prawdziwą magią, tworząc zaczarowany świat w stylu takich, w jakich lubują się Austriacy. Realizacja spektaklu operowego "Wschód słońca" również charakteryzuje się pomysłowością. Oprawa nie jest skomplikowana, przez co nie rozprasza niepotrzebnie uwagi. Połączenie francuskich sof, kryształowych świateł sufitowych i cień panoramy starego Szanghaju jest pomysłowe i proste, a zarazem bardzo dynamiczne. O umiejętnościach reżysera najlepiej świadczy układ sceny. Scen/obrazów jest wiele - są sale taneczne i grupy gangsterów, reżyser zaś w pełni wykorzystuje możliwości głębi sceny, oświetlenia i rozstawienia postaci, unikając poczucia niepotrzebnego chaosu.

Skład zespołu przygotowującego premierowy spektakl opery "Wschód słońca" nie był oczywiście stały, a w obsadzie pojawiły się takie nazwiska, jak Dai Yuqiang,²⁸ Song Yuanming²⁹ czy Ke Luwa, co zagwarantowało wykonanie na najwyższym poziomie. Song Yuanming i inni wykonawcy bez wątpliwe zasługują na uznanie, lecz najjaśniej świecącą gwiazdą był tam niewątpliwie Dai Yuqiang. Każda znana opera światowa ma swojego "ulubionego tenora", który swoim urokiem osobistym, wysublimowaną kreacją i pięknym głosem podbija serca publiczności, pojawiając się w każdym sezonie i spełniając rolę duchowej wizytówki danej opery, kogoś, z kim publiczność jest bardzo dobrze zaznajomiona. Gdybyśmy mieli wytypować takiego tenora-ulubieńca publiczności w naszym Teatrze Narodowym, bez wątplenia byłby to Dai Yuqiang. W ostatnich latach był najpopularniejszym wykonawcą w Teatrze Narodowym, stale przekraczając swoje własne ograniczenia. Również i tym razem przy okazji premiery opery "Wschód słońca" Dai Yuqiang spisał się naprawdę wspaniale! Jego charakterystyczny liryczny głos brzmiał momentami wręcz heroicznie. Jest tym typem tenora, który potrafi stworzyć stałą i wspaniałą chemię z miastem oraz teatrem i jego publicznością. Stojąc na tej jedynej w swoim rodzaju scenie, kreuje ze zda się nieskończoną siłą i odwagą, wielką pewnością siebie, czerpiąc tę siłę z uwielbienia wiedząc, że publiczność na widowni to jego wieloletni wielbiciel.

²⁸ Słynny chiński tenor, badacz wizytujący w Peking University Opera Institute. Występował w wielu chińskich i zagranicznych operach w National Center for the Performing Arts

²⁹ Chińska młoda sopranistka, zdobyła pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym Madame Butterfly w Nagasaki w 2006 r., Na 4. Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Chinach - Złoty Medal itp.

Rozdział czwarty: Analiza nagrań "Traviata" i "Wschód słońca"

Analiza nagranych fragmentów partii Violetty

1. *Un di felice...* - duet Violetty i Alfreda z I aktu opery

1. Kontekst dramaturgiczny

Ten duet ma miejsce w pierwszym akcie, kiedy Violetta i Alfredo spotykają się po raz pierwszy. Oboje zostali przedstawieni sobie przez przyjaciół na balu i razem wznoszą toast śpiewając "Libiamo ne'lieti calici... ". Oboje są pod wzajemnym urokiem spotkania. Zaraz potem Violetta pod wpływem złego samopoczucia (symptom śmiertelnej choroby która nieubłaganie niszczy jej siły witalne) opuszcza towarzystwo szukając chwili wytchnienia. Alfredo podąża za nią. Znajdując ją samotną, bez towarzystwa, nie czekając wyznaje swą miłość. To nic nowego dla Violetty. Wielu mężczyzn wyrażało swe uwielbienie dla jej urody. Wielu jej pragnęło, wielu się oświadczało. Wszak zaintrygowana piękną aparycją Alfreda czuje że to wyznanie jest szczególne, że dźwięczy w nim szczerze, niekłamane uczucie, uczucie na które podświadomie czekała, o którym marzyła... Wszakże docenić wyznanie Alfreda to jedno, a przyjąć je, rezygnując z dotychczasowego stylu życia, bezpiecznego, zaspokajającego materialne troski... to drugie. Zatem najdelikatniej jak umie, odrzuca awanse Alfreda, przecież całą sobą wyrażając oczarowanie nim. Na ile te namiętności są wyrażane i okazywane zależy już, co oczywiste, od konkretnej reżyserii.

2. Analiza nagrania pod kątem obranej koncepcji wykonawczej, charakterystyki stopnia trudności partii wokalne oraz podstawowej charakterystyki elementów muzycznych.

2.1. Pierwsza część (t: 1-32)

Verdi zaczyna od oznaczenia tempa Andantino, co sugeruje, że wyznanie Alfreda winno być nieśpieszne, przede wszystkim szczerze, pełne podskórnej emocji. Miara 3/8 zdaje się potwierdzać tę spokojną narrację sugerując, przynajmniej dla mnie, niespokojne bicie serca, przez swą trójdzielność.

Porównaj zapis nutowy 1:

ANDANTINO ♩=96

A

di fe-li-ce, e-te-re-a mi ba-le-na-ste in-nan-

ANDANTINO ♩=96

p

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. The tempo is marked 'ANDANTINO' with a metronome marking of ♩=96. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line (marked 'A') features a melodic line with lyrics: 'di fe-li-ce, e-te-re-a mi ba-le-na-ste in-nan-'. The piano accompaniment (marked 'p') consists of chords and moving lines in both hands, supporting the vocal melody.

Realizując nagranie zaprosiłam do współpracy słynnego polskiego tenora Rafała Bartmińskiego, z którym nawiązałam kontakt poprzez swego Promotora. To dzięki współpracy z p. Rafałem udało mi się osiągnąć właściwy emocjonalnie klimat narracji wokalne, pełen słodyczy i namiętności ale też wahań i rozterek.

Szczególnie pomocne, w czasie próby, były wskazówki co do realizacji legata i utrzymywania dynamiki piano wszakże pełnej emocjonalnych akcentów. Najlepszą zaś ilustracją i zachętą do podążania za wskazówkami była jego realizacja partii Alfreda. Kontakt z takim Artystą niesamowicie uskrzydla i inspiruje.

Porównaj zapis nutowy 2:

con espansione

A

-mor. Di quell'amor, quell'a-mor ch'è pal-pito del-l'u-ni-ver-so, del-

p

con grazia

A

-l'u-niverso in-te-ro, misterì-o-so, misterioso, alte-ro, croce, croce e de-

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. The tempo is marked 'con espansione'. The key signature has two flats. The vocal line (marked 'A') features a melodic line with lyrics: '-mor. Di quell'amor, quell'a-mor ch'è pal-pito del-l'u-ni-ver-so, del-l'u-niverso in-te-ro, misterì-o-so, misterioso, alte-ro, croce, croce e de-'. The piano accompaniment (marked 'p') consists of chords and moving lines in both hands, supporting the vocal melody. The score includes performance instructions like 'con espansione' and 'con grazia'.

2.2. Część druga (33--69)

Quasi ironiczna, quasi frywolna (tak rozumiem zapisaną przez Verdiego figurę melodyczną) riposta Violetty nagle jakby, poprzez drobniejsze nuty, przyspiesza tempo i

zmienia nastroj. Violetta jest przyzwyczajona do awansów miłosnych, umie je studzić. Umie, jak to się mówi po polsku, "dawać kosza". Przed nagraniem próbowałam śpiewać z dwiema różnymi emocjami. Pierwszą, kiedy Violetta wyznanie Alfreda traktuję jak dziesiątki innych. Jest miłe, sprawia jej przyjemność ale nie zamierza go traktować serio. Druga, kiedy od początku czuje, że to wyznanie jest szczególne, zatem nawet jeśli nie zamierza mu ulec to przecież okazuję że ją poruszyło, że ją obchodzi. Ostatecznie wybrałam tę drugą jako bardziej odpowiadającą psychologicznej prawdzie postaci.

Ponieważ rozumiem, że śpiew Violetty w tej chwili opiera się na miłości od pierwszego wejrzenia, kiedy po raz pierwszy spotkała Alfreda. Myślę, że między dwojgiem ludzi może istnieć szczególna więź, której inni nie mogą odczuć. Nawet jeśli nie jest w pełni uświadomione, to jest (to wewnętrzne uczucie) jak porażenie prądem. Więc kiedy Alfredo z podekscytowaniem wyraża swą miłość, Violetta jest szczęśliwa i nieszczęśliwa jednocześnie, Wyczuwa, że to jest miłość jej życia, ale świadoma bagażu losu, który dźwiga, ocenia że na nią nie zasługuje, że jej na nią nie stać. Wspomniany bagaż doświadczeń nie pomaga, wręcz przeciwnie podpowiada, że uczucie Alfreda może być krótkotrwałe, że przeminie jak inne oczarowania, dlatego zbywa go krotchwilnymi koloraturami przecież mimo to nadal kokietując (jakże by inaczej). Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na appoggio oddechowe scharmonizowane z utrzymaniem wysokiej pozycji dźwięku klarownością artykulacyjną każdej drobnej nutki.

Porównaj zapis nutowy 3:

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, marked with a 'v' and the tempo 'Brillante'. The lyrics are: 'solo amista de io v'of fro; a mar... non so, nè so fro un co si eroico a.' The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a dynamic marking 'p' and a triplet of eighth notes. The score is numbered '45' in the top right corner.

Inną trudnością, o której chciałbym wspomnieć, jest to, że w tej części występuje wiele większych skoków interwałowych, na przykład w taktach 33-36 “do góry” które należy wykonać bardzo precyzyjnie nie gubiąc pozycji ani intonacji a także nie zaburzając przebiegu frazy muzycznej. Osobiście miałam wrażenie, że nie jest to moja mocna strona więc ćwicząc zwracałam szczególną uwagę na ten fragment aż zrozumiałam, że muszę pilnować połączenia dźwięków pozycyjnie i oddechowo tak jakbym śpiewała na tej samej wysokości. Oddech i pozycja dźwięku muszą być zawsze spójne, aby lepiej kontrolować ton.

Porównaj zapis nutowy 4:

I nagle tempo lekko zwalnia a frazy Violetty stają się bardziej legatowe. Oboje patrzą na siebie. Violetta wydaje się wyczuwać, że to spojrzenie różni się od spojrzeń innych mężczyzn. Jest szczere. Serce Violetty drgnęło nagłym impulsem. Od tego momentu Violetta nie śpiewa już w opozycji do miłosnych wyznań Alfreda ale razem z nim. Mimowolnie powtarza sugestię by Alfredo o niej zapomniał, przecież jej głos, jej spojrzenie, jej ciało wyraża już co innego. Misterny kontrapunkt melodyczny zapisany przez Mistrza Verdiego zmierza do finalnej unifikacji., a melodia dwojga splata się kunsztownie niczym miłosny taniec dwojga ciał. Szkoda że w jednym z powtórzeń nie dopilnowałam należycie intonacji w słowie “allor”, starając się wydobyć efekt

przełamywania uczuć, przemiany wewnętrznej, by z kolei na słowie „dimenticarmi”, artykułować frazę niczym doskonała baletnica stąpająca delikatnie na palcach w uwodzicielskim kuszeniu.

Porównaj zapis nutowy 5:

40

V *legg.* *dolciss.*
- Iq - ra, dimenticarmi, dimenticarmi al - - lor.....

A *legg.*
cro - ce, croce e de - li - zia, croce e de - li - zia, de.lizia al cor,

V di - mén - ti - car - mi al lor.....

A *dim.*
de - - li - zia, de - li - zia al cor,

W ostatnim zdaniu (t: 66) oboje śpiewają razem koloraturowy pasaż zapisany sześćdziesięcioczwórkami. Rozumiem go jako radosny rozbłysk (radosne iskry) miłości. Patrzą na siebie, krew buzuje w żyłach, narasta pragnienie, pożądanie, a miłosny pocałunek na koniec jest czymś oczywistym i mimowolnym, co znajduje potwierdzenie w większości inscenizacji. Realizacja wokalna tej figury wspólnie z p. Rafałem sprawiła mi wielką przyjemność. Artysta obdarzony spintowym wolumenem śpiewał lekko, miękko i precyzyjnie co pozwoliło mi zachować słodką barwę w dynamice piano tak oczekiwanej i wymaganej w tym momencie.

Porównaj zapis nutowy 6:

47

V
_carmi, dimenti - car, ah!.....

A
_li - zia, delizia al cor, ah!.....

V
..... ah!..... dimenticarmi al lor.....

A
..... ah!..... croce e delizia al cor!.....

2.E strano....ah,forse e lui che lanima...sempre libera(Violetta's Aria, La Traviata , Act 1, Verdi)

1. Kontekst dramatyczny

Aria ta pojawia się na końcu pierwszego aktu, gdzie Violetta w ciemnym pokoju po odesłaniu gości prowadzi monolog. Wcześniej poznała Alfredo, trochę zagubiony. Zastanawia się, dlaczego tak się czuje? Codziennie flirtuje z mężczyznami, ale nigdy nie czuła takiego bicia serca. Z drugiej strony uważa, że dla kobiety takiej, jak ona niemożliwe jest zdobycie prawdziwej miłości. Może to wszystko, co się właśnie wydarzyło, było tylko złudzeniem. Próbuje przekonać się do powrotu do rzeczywistości i kontynuowania jej beztroskiego, zabawowego życia, które do tej pory wiodła. Zarówno pod względem fluktuacji temp, jak i charakteru kolejnych fraz melodycznych, aria ta dokładnie oddaje sprzeczne uczucia targające Violettą:

niedowierzenie-podniecenie-odurzenie-otrzeźwienie-lęk przed nieznanym uczuciem, niewiara w możliwość prawdziwej zmiany, wreszcie wewnętrzne przyznanie się do uczucia które wybuchło z tak wielką siłą aż do ostatecznej pochwały miłości jako siły nadającej sens życiu. To niezwykle ważna scena (najważniejsza wg mnie w I akcie), w której Verdi żywo i drobiazgowo odmalowuje sprzeczności i konflikty w sercu Violetty: "Czy chcę miłości, czy też życia pełnego rozrywek". Giuseppe Tarozzi tak kiedyś skomentował w Biografii Verdiego: "Niewielu artystów może osiągnąć to, co Verdi osiągnął w arii Violetty w scenie pod koniec pierwszego aktu. To wyjątkowy rodzaj ekscytującego realizmu".³⁰

2. Analiza arii nagranej na dołączonej płycie CD pod kątem obranej koncepcji wykonawczej, charakterystyki stopnia trudności partii wokalne oraz podstawowej charakterystyki elementów muzycznych.

Jest dość długa i liczy sobie aż 252 takty.

Tabela 1:

	Fragment libretta	tempo	takty	Tonacja
A	e strano!"	Allegro	1—22	A b
B	"Ah, forse lui"	Andantino	23—115	A b —F
C	"Follie! Follie!"	Allegro	116—135	F—E b —A b

³⁰ Tytuł: Force of Destiny - biography of Verdi: [Włochy] Giuseppe Tarot Qi ISBN: 9787108000965 życie • czytanie • Joint Publishing Data publikacji: 1992-06 page 201

D	"sempre libera"	Allegro brillante	136—171	A b
		Andantino	172—186	A b
		Allegro	187—193	A b —E b —A b
		I tempo	194—252	A b

* Ta tabela odnosi się do wersji partytury G.RICORDI&C

* W moim nagraniu pominięto powtórzenie w taktach 67-109

1. część A(1-22)

Część A to recytatyw *accompagnato* czyli coś co stanowiło esencję twórczości operowej Mistrza Giuseppe. Trudno przecenić wpływ Verdiego na rozwój znaczenia recytatywu *accompagnato* w technice kompozytorskiej za pomocą której Mistrz z Buseto malował muzycznie niezwykle dramatyczne sceny solowe czy ensemble w swoich operach. Punktem wyjścia do zbudowania właściwego nastroju emocjonalnego jest oczywiście tekst, z drugiej strony mistrz Verdi był niezwykle precyzyjny w swoich wskazówkach tak, że popularna sentencja włoskich pedagogów brzmi: "zrealizuj wszystko to co jest w didaskaliach muzycznych a zrobisz to doskonale". Musimy najpierw bardzo jasno zrozumieć znaczenie każdej frazy i każdego w niej słowa, a także spróbować zrozumieć uczucia w sercu Violetty, kiedy te frazy wypowiada, kreując wizerunek postaci i łącząc go z fabułą i ekspresją emocjonalną, aby zrozumieć, dlaczego tak właśnie myśli i dlaczego wypowiada takie właśnie słowa. Emocjonalna fluktuacja tego recytatywu jest bardzo skomplikowana. Violetta właśnie wyszła z hałaśliwego balu, a jej serce jest mocno poruszone wyznaniem Alfreda. Nie może się uspokoić. W świecie, w którym żyje, poza pieniędzmi, dobrami materialnymi i luksusem, nie ma nic, dla czego warto byłoby się zaangażować emocjonalnie, stąd zdziwienie i niedowierzanie kiedy śpiewa "E strano, E strano". Chociaż słowa te się powtarzają, za każdym razem zaśpiewać trzeba inaczej. Za pierwszym razem może to być zdanie twierdzące, a za drugim – z nutką zachwyty połączoną z niedowierzaniem. Dalsza część zdania "in core scolpiti a quegli accenti" wskazuje na niezwykle silne wewnętrzne napięcie. Śpiewając tę frazę miałam wrażenie iż Violetta jest na skraju paniki. "Saria per me sventura un selio amore" to fraza, którą pomimo wewnętrznej pauzy winno się realizować z dbałością o legato w wypowiedzi. Kontrola oddechu

winna zapewnić mimo wzrastającej emocji na słowie "amore" należyte wykończenie frazy zgodnie z regułami sztuki wokalne (miętko i z właściwym akcentem w słowie, bez wybicia ostatniej sylaby). "Che risolti o turbata anima mia?" To jest pytanie zadane samej sobie. Bada swoje wnętrze, skalę i powód swojego poruszenia spotkaniem z Alfredo. "Null uomo ancora taccende" nikt do tej pory tak jej nie poruszył. Okrzyk "oh! Gioja ch'io non conobbi, esser amata amando" to wykrzyczana tęsknota za prawdziwą miłością ale też paniczny strach przed pójściem za tym uczuciem. Potwierdza to następne zdanie "E sdegnarla possio per laride follie del viver mio?". Przecież wewnętrznie czuje, iż za takim uczuciem tęskniła, że o nim śniła i że rzucając się w kolejne ramiona bogatych kochanków próbowała o tej tęsknocie zapomnieć. Zbudowanie wiarygodnej kreacji tak bogatego emocjonalnie recytatywu wymaga cierpliwej pracy nad zrozumieniem konstrukcji przepływu emocji z uwzględnieniem kontekstów wieloznacznych i realizacją wybranej koncepcji w oparciu o zapisany przez Verdiego kształt muzycznych fraz. Przecież najprawdziej wyrażone emocje nie mogą, nie powinny burzyć impostacji opartej o wymogi estetyki belcanto.

Porównaj zapis nutowy 7:

VIOLETTA
E strano! è strano!.. in core scolpiti ho quegli accen - ti!

ALLEGRO

Saria per me sven - tu - ra un serio a - more?..

Che ri - solvi, o turbata anima mia?.. Null' uomo ancora t' accen -

-deva... Oh gio - ja ch'io non co - nobbi, esser ama - ta a - mando!.. E sde -

-gnarla poss' i - o per l' a - ride fol - li - e del vi - ver mi - - o?..

Allegro

2. część B (t. 23-115) :

"Ah, forse lui che l'anima solinga ne tumulti" Po pierwsze, nastrój w tej części jest spokojniejszy niż poprzedniej. Osobiście uważam, że ten fragment jest najtrudniejszą częścią całej arii. Przede wszystkim zawiera dużo skoków interwałowych, które wykonać trzeba w dynamice piano lub mezzopiano. Fraza w wyższej tessyturze w dynamice piano to wyzwanie dla każdego głosu, także dla sopranu. Wymaga do wyjątkowo dobrego wsparcia oddechowego, w przeciwnym razie łatwo o niekontrolowane zmiany pozycji, nadmierne wibrato lub utrata blasku, czego efektem

będzie zaburzenie nastroju wypowiedzi.

Porównaj zapis nutowy 8:

66 ANDANTINO ♩=96

v Ah for-s'è lui che l'a - ni -

leggero pp

v - ma solinga ne'tu - mul - ti, solinga ne'tu - mul - ti go - dea so -

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'ANDANTINO' with a quarter note equal to 96 (♩=96). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line starting with 'Ah for-s'è lui che l'a - ni -' and the piano accompaniment with triplets and a 'leggero' marking. The second system shows the vocal line continuing with '- ma solinga ne'tu - mul - ti, solinga ne'tu - mul - ti go - dea so -' and the piano accompaniment. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'dolciss.' (dolcissimo).

Kolejną sprawą wartą uwagi jest to, że tempo melodii to Andantino. Nie można tutaj zwalniać w wyniku emocjo, lecz trzeba śpiewać w sposób zrównoważony i stabilny. W akapicie "Lui, che modesto e vigile all'egre soglie ascese, e nuova febbre accese destandomi all'amor!" podkreślić należy linię zmian dynamicznych: pp - f - pp - f. Dla Violetty, porzuconej już w dzieciństwie i przyzwyczajonej do samotności, mężczyzna, który darzy ją szczerym uczuciem wydaje się pokusą nie do odparcia. Bohaterka słyszy wezwania prawdziwej miłości. Realizacja naprzemiennych triol i grup z podziału dwójkowego w połączeniu z dużą ilością tekstu nadaje frazie charakterystyczną motorykę której realizacja musi wszakże uwzględniać dbałość o prawidłową i czytelną wymowę.

Porównaj zapis nutowy 9:

pp cresc. f

v Lui, che modesto e vi - gile all'egre soglie a - sce - se, e nuova febbre ac - ce - se

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line starting with 'Lui, che modesto e vi - gile all'egre soglie a - sce - se, e nuova febbre ac - ce - se' and the piano accompaniment with triplets and a 'pp' marking. The second system shows the vocal line continuing with 'destandomi all'amor!' and the piano accompaniment. Dynamics include 'pp', 'cresc.', and 'f'.

Zwrócić trzeba szczególną uwagę na frazę "destandomi all'amor" (budząca się miłość), która jest kluczem (bramą) do pierwszego punktu kulminacyjnego. Chociaż słowo "amor" jest śpiewane swobodnie (fermata w partyturze), nie należy go nadmiernie

wydłużać. Ponadto, na dźwięku e² należy zrobić dodatkowo małe crescendo, bezpośrednio przechodząc do f², by transpozycja była płynna i bez "zacięć". Taki zabieg sprawi, że będzie bardziej naturalna, a dźwięk uzyska większą elastyczność. W tym czasie oddech powinien być szczególnie skoncentrowany, bez wymuszania siłą mięśni. Gardło jest w pełni otwarte, a kontrola klatki piersiowej i jamy brzusznej stabilizuje przeponę zapewniającą stabilne podparcie oddechowej.

Porównaj zapis nutowy 10:

3. część C (116--135) :

Ten fragment to powrót do recitativo accompagnato. Nastrój Violetty znów się zmienia. Nieszablonowo myślący Verdi doskonale oddaje całą złożoną psychologię Violetty, wyrażając ją w muzyce. Myślę, że nie ma chyba na świecie lepszego sposobu na opisanie czyichś uczuć, niż doskonale skomponowana muzyka. Violetta nagle zdaje sobie sprawę z własnej naiwności. Jest świadoma konsekwencji swych wcześniejszych wyborów. Oznaczenie tempa w tym fragmencie to allegretto co jest zgodne z emocjonalnym wzburzeniem Violetty. Kolejną trudnością jest to, że końcowy fragment na słowach "di volutta ne'vortici perir" ma charakter koloraturowy. Ten szybki element należy ćwiczyć powoli i do skutku, ciągle powtarzając, aż do osiągnięcia poprawnej intonacji. Trzecia trudność to realizacja powtarzanych słów: "gioir, gioir".

Ten fragment stanowi kolejny punkt kulminacyjny całej arii, a także miejsce, w którym można najlepiej zademonstrować swoją technikę wokalną. Każda sopranistka wykona to na swój indywidualny sposób. Osobiście zazwyczaj "gioir" w pierwszej frazie interpretuję mezzoforte, w drugiej zaś mezzopiano. Z jednej strony pozwala to na prezentację moich umiejętności, z drugiej zaś podkreśla wzburzenie emocjonalne i niejednoznaczność pragnień.

Porównaj zapis nutowy 11:



4. część D(t: 136-252):

Maria Callas podczas jednego ze swych nielicznych Master Class powiedziała, że cabaletta „Sempre libera” jest bardzo wspaniała i otwarta.³¹ Oznaczenie tempa tej niezwykle efektownej, finałowej części arii pozostaje w zakresie 84-88, jest więc dość żywiołowe,—Należy zwrócić szczególną uwagę na oznaczone przez Verdiego tr (trillo).W tym momencie Violetta znajduje się już w stanie połowicznego szaleństwa, zawieszona pomiędzy rzeczywistością a fantazją. i trudno zdecydować między radością z wymarzonej miłości w rzeczywistości i fantazjach. Nie do końca wiemy czy śpiew Alfredo (wracający temat miłosny) pojawia się w wyobraźni, czy też Alfredo rzeczywiście śpiewa nieopodal. W 157 takcie należy wziąć głęboki wdech przed wejściem na wysokie c³, dla utrzymania prawidłowej i stabilnej impostacji. Co prawda

31 Callas M.Callas at Juilliard:the master classes 【M】 .Hal Leonard Corporation.1998.page 166.

oryginalny zapis każe wyśpiewać tę frazę na słowie “ritrovi” ale tradycja wykonawcza dopuszcza wcześniejsze wypowiedzenie słowa i dodanie emocjonalnego okrzyku “ah” przy realizacji dwóch ostatnich najwyższych nut. Violetta znajduje się nieomal w ekstazie! Myślę, że wszelkie gamy tej Cabaletty muszą być śpiewane absolutnie gładko i spójnie. Wykonanie od początku do końca powinno być pełne siły i impetu, tak aby dało się wyczuć podekscytowanie Violetty, która prawie unosi się nad ziemią ogarnięta ekstazą swoich wyobrażeń. Mamy wrażenie, że podjęła decyzję. Nie zrezygnuje ze dotychczasowego stylu życia wierna mottu “być żyć wolną, by żyć chwilą...”

Porównaj zapis nutowy 12:

ALL. BRILLANTE ♩=84

assai brillante

Sempre li - bera... deg - g'i - o fol - leg -
- gia - re di gioja in gio - ja, vo' che scor.ra il vi - ver mi - o pei sen -

G 42314 G

71

con effetto
questo ripiglio

- tie - ri del pia - cer. Nasca il giorno, o il giorno muoja, sempre
lie - ta ne' ri - tro - - - - - vi, a di - let - ti sem - pre

I nagle w takcie 187 kiedy jeszcze jest przekonana o tym, że jej życie pełne luksusów nigdy nie ulegnie zmianie, głos Alfredo dobiegający z tyłu sceny ponownie puka do jej serca. Ponownie dźwięk ten zdaje się pochodzić z jej iluzji jej zmęczonej duszy, a pragnienie miłości jest nie do upilnowania, wpływa na nią falą i wstrząsa. Przecież walczy ze wzbierającą miłością kontynuując, coraz bardziej desperacko, swoją pochwałę beztroskiego, wyrachowanego życia.

Przykładowy zapis nutowy 13:

74

ANDANTINO ♩=96

ALFREDO

il pen - sler.
(sotto al balcone)

A - mor, a - mor è

ANDANTINO ♩=96

Głos Alfreda zza sceny, to jakby alter ego samej Violetty, ta część jej psychiki, która tęskni za prawdziwą miłością. Przecież świadomie nazywa tę tęsknotę szaleństwem.

Porównaj zapis nutowy 14:

73

ALL.
v *li.e! folli.e! fol.li -*
A *cor!*
ALL.
dolce a piacere
v *- et.. gio - ir, gio - ir!*
allarg.

Wraca temat wolności „Sempre libera”, z którym korespondują coraz bardziej namiętne frazy Alfredo w taktach 194-208 oraz 209-221. Nie wiemy do końca która namiętność weźmie górę.

Porównaj zapis nutowy 15:

v *assai brillante*
Sempre li - bera... deg - g'i - o fol - leg.
p
tr

Coda (t: 222-252): Konflikt emocjonalny i intelektualny Violetty osiąga tutaj punkt kulminacyjny, a tonacja powraca do tonacji głównej As-dur, Istnieje wiele wersji wykonania tej Cabaletty. Myślę, że jeśli ma się taką umiejętność, na końcu można zaśpiewać w wysokie es³, co jest bardzo odpowiednie dla tak efektownej arii. W swoim nagraniu podjęłam taką próbę i w mojej opinii nie chodzi tylko o technikę, ale także o umiejętność przekazania i wyrażenia adekwatnych emocji. Utrzymanie do końca napięcia emocjonalnego które nie pozwala Violetcie ostatecznie wybrać (opowiedzieć

się za uczuciem Alfreda czy za szalonym życiem w luksusie) wynika, w moim przekonaniu, z charakteru dramaturgicznego arii skomponowanej tak przez Verdiego, że aż do ostatniej nuty (najlepiej es³) próbuje nie dopuścić do siebie wzbierającej, obeszładniającej miłości. Przy takiej realizacji sielankowa scena na początku 2 aktu jest zaskoczeniem i ulgą dla widza. Jesteśmy szczęśliwi, iż umiała dostrzec wymiar prawdziwego uczucia i podążyć za nim.

Przykładowy zapis nutowy 16:

V
 -lar, dee..... vo - lar, ah!.....ah!.....ah!.....ah!...
 A
 del - l'u - ni - ver - so...
dee.....vo - lar il mio pen - sier, il
 mio pen - sier..... il mio pen -
 (entra a sinistra)
 - sier.

3 、 *Madamigella Valery... /duet Violetty i Giorgio Germont, ojca Alfreda/ G. Verdi - La Traviata Act 2)*

1、 Kontekst dramaturgiczny

Duet Violetty i Giorgio Germonta z II aktu opery odgrywa kluczową rolę w operze „La Traviata”, sprzyjając rozwojowi fabuły dramatu i doprowadzając konflikt dramatyczny do punktu zwrotnego, jednego z ważnych punktów kulminacyjnych. Szczęśliwie rozwijający się wątek miłosny Violetty i Alfreda (duet *Libiamo ne'lieti calici.../ duet Un di felice.../ aria Alfreda z początku II aktu De miei bollenti spiriti...)* tworzą przed publiką obraz szczególnej ponadczasowej romantycznej miłości. Natomiast po pojawieniu się duetu *Madamigella Valery* fabuła i nastrój dramatu ulegają znacznej zmianie. Powodem jest wkraczający na scenę Giorgio Germont, ojciec Alfreda pojawiający się z kategorycznym żądaniem by Violetta zakończyła swój romans z jego synem. Germont nie chce by skandal wywołany ich związkiem zrujnował perspektywę korzystnego ożenku jego córki, siostry Alfreda. Jedni klasyfikują taką postawę jako zakłamaną i pruderyjną inni jako drobnomieszczańską. Faktem jest, iż w czasach współczesnych Verdiemu. Mieszkańcy Włoch, zresztą wielbiciele źle tolerowali jego długoletni nieformalny związek ze śpiewaczką Strepponi, a sosjeta – establishment towarzyski pilnował by kontakty z niższymi klasami społecznymi czy przedstawicielami profesji uznawanych za niewłaściwe (Violetta jest kurtyzaną) były ograniczone do form przelotnych, traktowanych jako rozrywka. W tej sytuacji postawa Germonta staje się poniekąd zrozumiała choć nadal etycznie wątpliwa. Jednakże Violetta to ktoś, kto jest zdolny do przemiany wewnętrznej, a nawet poświęcenia. Zdaje się rozumieć, że bez akceptacji Germonta jej związek z Alfredem nie ma szans, że bez akceptacji rodziny być może w przyszłości sam Alfredo zmieni zdanie i będzie żałował swego uczucia do niej. Rozumie też troskę ojca choć ten wyraża ją w sposób niesprawiedliwy dla niej, krzywdzący. Role społeczne tych dwojga konstytuują nierozwiązywalny na gruncie ówczesnych obyczajów konflikt, więc można powiedzieć, że dramaturgiczne napięcie w całej operze czerpie właśnie z tego duetu, bez niego całość traci swój właściwy koloryt.

2、 Podstawowe cechy struktury formalnej wraz z analizą koncepcji wykonawczej

Cały duet to w sumie 481 taktów zawierającej intensywną, zmienną narrację wypełnioną falowaniem zmiennych emocji i trwa dwadzieścia minut, co stanowi niemałe wyzwanie dla solistów.

Szczegółowy podział formalny struktury tej sceny przedstawiono w poniższej tabeli:

Recytatyw a	Quasi arioso a	Recytatyw b	Quasi arioso b	Recytatyw c	Duet a	Recytatyw d	Duet b
1 - 55	56 - 80	81 - 96	97 - 140	141 - 162	162 - 369	370 - 400	400 - 481

I. Analiza muzyczna recytatywu a (1 - 55):

Violetta i Alfred szczęśliwie zakochani zaszyli się z dala od wielkiego świata w wiejskiej posiadłości, wszakże zła sytuacja finansowa Violetty zmusza Alfreda do wyjazdu do Paryża celem zdobycia potrzebnych pieniędzy. Tymczasem w posiadłości zjawia się niespodziewanie ojciec Alfreda – Giorgio Germont. Gdy tylko ujawnia swoją tożsamość, bezceremonialnie pyta w lodowatym C-dur: *Si, dell'incauto, che a ruina corre, amaliato da voi...* („Tak, to ja! Ojciec dziecka, które omamione przez Ciebie zmierza ku ruinie!”). Słowa te w dojmujący sposób upokarzają Violetkę, która natychmiast wstaje i broni się (w tonacji E-dur): *„Donna son io, signore, ed in mia casa; ch'io vi lasci assentite, piu per voi, che per me.”* („Proszę pana, jestem kobietą, a pan wtargnął do mego domu, proszę go opuścić”). Wtedy Germont, tracąc rezon, zmienia taktykę (modulacja do a moll). Krytykując swojego syna, zarzuca mu marnotrawienie rodowych funduszy na utrzymywanie kurtyzany. W reakcji na to Violetta przedstawia dokument potwierdzający zaprzeczający domniemaniom Germonta.

W trakcie czytania dokumentu mroczny ostateczny akompaniament orkiestry sugeruje wewnętrzną gonitwę myśli Germonta. Zaskoczony pyta czy to jej przeszłość nakazuje jej utrzymywać ich oboje tylko za jej pieniądze (tonacja f-moll). Violetta wykorzystuje wówczas okazję, by wypowiedzieć na głos własne myśli: *„Piu non esiste or amo Alfredo, e Dio lo cancello col pentimento mio!”* („Przeszłość już nie istnieje, kocham Alfreda, a Bóg widząc mą skrucę – przebaczył mi ...”). Jej wielka deklaracja prawdziwej miłości kończy się w F-dur, a zaskoczony i poruszony Germont, wykrzykuje z podziwem: *Nobili sensi invero!* („Cóż za szlachetne postępowanie!”). Podczas gdy Violetta ze wzruszeniem przyjmuje jego słowa, Germont eskaluje swoje oczekiwania wobec niej (modulacja do tonacji G dur). W odpowiedzi natychmiast wkracza niepokojące tremolo orkiestry w g-moll gdy Violetta prosi by zamilkł, nie kończył swych żądań *Ah no... tacete...* Germont (dominanta Des prowadząca do tonacji As-dur) kontynuuje wyjaśniając że prośbę swoją składa gdyż pragnie szczęścia nie tylko dla Alfreda ale także dla jego siostry.

II arioso Germonta (t: 56 - 80)

„Pura siccome un angelo” („Czysta jak anioł”) charakterem melodii przypomina prostą piosenkę, którą śpiewa się np. dzieciom (B-dur). Dzięki niej, męczyzna skutecznie dotyka największych skrytych słabości Violetty - troski o rodziców i tęsknoty za czystą miłością. Arioso można podzielić na dwie części. Pierwsza część używa dwóch paralelnych fraz, aby nakreślić postać niewinnej, uroczej córki oraz ciężącą na niej odroczonej perspektywą zamążpójścia (zagrożenie skandalem obyczajowym) związaną z postępowaniem jej brata. W drugiej części Germont progresywną natarczywą frazą prosi Violetkę o rezygnację ze swojego uczucia dla ratowania jego córki.

III recytatyw b (t:81-96)

Rozmowa Violetty i Germonta. Po wysłuchaniu słów Germonta, Violetta pełna jest wewnętrznych, z trudem hamowanych emocji. Bardzo by chciała pomóc córce Germonta, ale ma też obawy. Dlatego udając spokój, odpowiada: "Ach, comprendo..."(Cóż, rozumiem...) Kiedy zastanawia się, czy naprawdę chce na jakiś czas opuścić Alfredo, Germont dodaje "Non e cio che chiedo" (nie to miałem na myśli), a Violetta wreszcie zdaje sobie sprawę z najgorszego, co tylko może sobie wyobrazić. Germont domaga się kategorycznego zerwania jakichkolwiek kontaktów z Alfredem! W rezultacie, w miarę rozwoju coraz bardziej napiętych i ponurych figuracji akompaniamentu ich rozmowa wkracza w fazę desperacji. W końcu zostaje ona całkowicie przerwana trzykrotnym okrzykiem Violetty *Ah no, giammai, no mai* w kwartowym interwale wstępującym (d-g). Dwa ostatnie to kwartowe skoki to góry (es-as i pół tonu niżej, jakby słabsze d – g). Ten ostatni okrzyk "nigdy" (d-g) jest ściśle powiązany z dwiema nutami *E duopo!* – to konieczne wyrażnego żądania Germonta, pragnącego skłonić Violetkę do opuszczenia Alfreda na zawsze. Jest to odwrócona kontynuacja interwału kwintowego od G do D. Dlatego zarówno z semantycznego, jak i muzycznego punktu widzenia, Violetta i Germont w tym czasie zajmują biegunowo przeciwne pozycje. Ten motyw "nigdy" staje się również rdzeniem następującego ariosa Violetty.

IV. arioso b (t: 97 - 140)

Struktura ariosa "Non sapete quale affetto vivo..." („Nie wiesz, jak głęboka jest moja miłość") jest dwuczęściowa. Violetta bliska szaleństwa, w tonacji c-moll, argumentuje emocjonalnie, prawie bełkotliwie, tłumacząc ile znaczy dla niej miłość Alfreda. Nagle tonacja moduluje do C-dur jakby Violetta odzyskiwała nadzieję na zrozumienie. Całość argumentacji kończy pochodem półtonowym regresywnym

błagając Germonta o zrozumienie jej uczucia.

V. Recytatyw d (t: 141 - 162)

To kluczowy moment dramaturgiczny duetu, w którym Germontowi udaje się złamać silną wolę Violetty i przekonać ją do poświęcenia swojego uczucia właśnie w imię miłości do Alfreda. Tonacja moduluje do f-moll. Miękka, ciemna barwa współgra z perorą Germonta, która ma na celu ugaszenie płomienia tłącego się jeszcze w sercu Violetty. W tym momencie Violetta jest już na skraju załamania, w końcu nie mogąc nic zaradzić, mimowolnie krzyczy w desperacji „Gran Dio!” („Wielki Boże!”). Aby podkreślić stan głębokiego poruszenia Violetty, Verdi specjalnie oznaczył na partyturze słowo „colpita” („uderzona”).

VI. Duet a (t: 162 - 369)

We fragmencie tym również można wydzielić wewnętrzny podział struktury wg schematu poniżej ten można podzielić na 4 części:

1 (t: 162 - 191) solo Germonta;

2 (t: 192 - 213) Duet;

3 (t: 213 - 229) solo Violetty;

4 (t: 229 - 369) Duet;

1. (t: 162 - 191) solo Germonta

Germont, w swojej przemowie, bez ogródek (*Un di, quando le veneri...*) odbiera Violetcie ostatnią nadzieję na podtrzymanie szczerej i czystej miłości do Alfredo. Z uroczystym namaszczeniem upomina Violetkę (w tonacji f-moll), że gdy straci swoje piękno wraz z wiekiem, zostanie niechybnie porzucona. Wskazuje, że kiedy się zestarzeje utraci błogosławieństwo niebios (...dal ciel non furono tai nodi benedetti...). Dario Ascoli w artykule „Traviata G. Verdiego – arkusz analityczny opery”³² postawę Germonta określa jako bigoterię która pozwala mu obwiniać Violette a jednocześnie uprawiedliwiać siebie odwiedzającego burdele i zamtuzy. (...Bigottismo che vale per Violetta, ma i nodi benedetti che legano lui, sono forse così labili da permettergli di muoversi disinvoltamente nei postriboli...). W drugiej części (tonacja Des-dur) odwołując się do szlachetności, którą zauważa w Violetcie, nalega, prosi (co sugerują opadające pochody ósemkowych fraz z malejącą dynamiką) by, rezygnując ze swej miłości została dobrym aniołem jego rodziny (...*siate di mia famiglia l'angel consolatore...*).

³² La Traviata di G.Verdi – scheda analitica dell'opera/Dario Ascoli/[La Traviata di Giuseppe Verdi - Scheda analitica dell'opera \(oltrecultura.it\)](http://oltrecultura.it) data odwiedzin strony: 3 grudnia 2020 g. 17,33

2、 (t: 192 - 213) Duet

W duecie (tonacja des-moll, jakby słabsza lecz szlachetniejsza, bolesna w nastroju) wiodącą linią melodyczną jest partia Violetty. Jeśli chodzi o tempo, to mamy wrażenie że przyspiesza, ale w rzeczywistości Verdi osiąga ten efekt poprzez rozdrobnienie wartości nut w akompaniamencie. W partyturze Verdi oznaczył ten fragment jako *con estremo dolore* (z ogromnym bólem), podkreślając stan emocjonalny Violetty dla właściwego doboru wyrazowych środków wokalnych (legatissimo frazy w dynamice piano, realizacja frazowania i zaznaczonych akcentów, dobór barwy głosu). W kontrapunkcie wokalnym Germont natarczywie, wręcz maniakalnie powtarza swą prośbę – żądanie.

3、 (t: 213 - 229) solo Violetty

Solo Violetty *Dite alla giovine...* (Powiedz swojemu dziecku) można podzielić na dwie części. Fermata na dźwięku b^1 Długa nuta na końcu taktu 213 (Verdi dodaje w didaskaliach: *piangendo* – płacziwie), w subtelny sposób pokazuje wewnętrzną przemianę Violetty. Ta zawieszona fermatą, na dopiero co wybrzmiałym akordzie B-dur, nuta trzyma nas przez chwilę w niepewności, by miękko opaść na g^1 , w nowej jakże słodkiej tonacji Es-dur realizowanej przed kwintet w nieśpiesznym, przypominającym śpiewaną dziecku kołysankę, metrum 6/8. Osiągnięty w ten sposób efekt artystyczny jest niezwykle poruszający.

„Proszę powiedz swojej córce podobnej do anioła, że jest ktoś, kto poświęci swoje szczęście dla niej... i umrze” śpiewa Violetta. Melodia tego fragmentu jest niezwykle stabilna, prosta i przepelniona spokojem. Dopiero w drugiej części pojawiają się skoki i pulsowanie. Całość swej oracji kończy skokiem na as^2 i diatonicznym pochodzie w dół, obrazującym jej pożegnanie ze szczęściem, z nadzieją, by dojść do konstatacji o rychłej śmierci (...chi morrá) wyrażonej podwójnie w pierw na akordzie B-dur, za drugim razem na akordzie zmniejszonym modulującym do es-moll.

4、 (t: 229 - 369) Duet

Odpowiedź Germonta w środkowej części (229-342) można rozpatrywać w dwu płaszczyznach. Po pierwsze, wyraża on swoją sympatię i zrozumienie poprzez powtarzany sekundowy motyw "piangi"; po drugie zaś, wyraża on swoją wdzięczność za poświęcenie Violetty dodając słowa otuchy (...*sento nell'anima gia le tue pene...*) muzycznie Verdi obrazuje to progresją wstępującą kolejnych motywów i zmianą tonacji. Ponownie wraca spokojny motyw Violetty rozwijany dalej w quasi chorałowej stylizacji, gdy Germont kontrapunktową frazą akompaniującą kontynuuje artykułowanie swojej wdzięczności i współczucia dla Violetty. W końcu ich motywy muzyczne mocno się

splatają (t. 357-368), a struktura melodyczna frazy Violetty przejmując płaczące westchnienia Germonta wyrażane (wg didaskaliów *un fil di voce* – słabym głosem) prawie szeptem. Wszystko to wskazuje, że oboje doszli do całkowitego porozumienia, a Violetta jest gotowa poświęcić się, a nawet umrzeć z miłości.

VII、 Recytatyw d (t: 370 - 400)

W krótkiej wymianie zdań Germont okazuje bezradność w znalezieniu właściwego rozwiązania problemu. Pomaga mu Violetta prosząc jednocześnie by potraktował ją jak córkę (...*qual figlia m'abbracciate...*) Ujęty jej postawą Germont prawie krzyczy pytając: O szlachetna/wspaniałomyślna, coż mogę dla Ciebie uczynić (...*generosa e per voi che far poss'io...*) Violetta decyduje się na napisanie listu, który odepchnie emocjonalnie Alfreda od niej, upewnia się wszakże, iż to Germont w końcu wyjawia prawdę synowi tak, że jej pamięć nie będzie przeklęta (...*la mia memoria non fia ch'ei maledica...*), *przecież wie, że dla niej to początek końca, dlatego zaczyna od konstatacji: morirò... umrę*, czym wprowadza nas w ostatnią scenę wielkiego duetu.

VIII、 Duet b (t: 400 - 481)

Zakończenie duetu Violetty i Germonta z II aktu opery również można podzielić na dwie części: 1. t: 400-459; 2.

t: 460-481

1. Część pierwsza (t: 400 - 459)

Fragment ten zaczyna się od konstatacji Violetty „Umrę” i można go z grubsza podzielić na trzy części: Pierwsza z nich to ponury marsz w akompaniamencie orkiestry (t. 400-409). Violetta śpiewa w tonacji g-moll pozostając pod wpływem akordów harmonicznym sekcji smyczkowej w artykulacji pizzicato, treść jej słów wskazuje na nadzieję, że po jej śmierci Alfredo pozostawi sobie po niej jedynie dobre wspomnienia. W kolejnym fragmencie Germont z prawie identyczną frazą melodyczną zachęca ją jednak do życia, mówiąc, że każda łza, którą uroni zostanie w niebie zauważona. Tonacja zmienia się na B-dur. Część druga (t. 410-425) to bardzo krótka forma trzyczęściowa, w której Germont w tonacji d-moll wyraża zrozumienie, pozwolenie, a nawet dumę wobec postępowania Violetty; początek i koniec tego fragmentu to wyznanie Violetty na temat miłości: „Proszę, aby dowiedział się, że moja ofiara pochodzi całkowicie z miłości do niego i aż do ostatniego tchnienia moje serce nadal należy do niego”. Trzecia część to coda. (t. 429-453) Obie strony ponownie akcentują swoje tematy melodyczne, splatające się kunsztownie wg zamysłu kompozytora. Na koniec, po efektownej kadencji akompaniament orkiestry moduluje nagle do tonacji b-moll. Violetta wyczuwa, że ktoś się zbliża (najprawdopodobniej jest to Alfredo) i musi rozstać

się z Germontem.

2. Zakończenie (t: 460 - 481)

Recytatyw/Pożegnanie: to ostatnie pożegnanie jest jednocześnie zakończeniem całego duetu, jednej z kluczowych scen całego dramatu, pełnej gwałtownych zmian i wolt emocjonalnych. Chyba dlatego Verdi uznał, iż na koniec potrzeba wyciszenia emocji, chwili wytchnienia dla podążającego dla śledzącego z napięciem losy bohaterów widza. Z drugiej strony w tym procesie rozwoju dramaturgii sceny Germont w oczach Violetty stopniowo zmieniał się z wrogiego mężczyzny w ojca, któremu można zaufać, na którym można polegać, a Violetta w oczach Germonta stopniowo zmieniała się z żądnej przyjemności kurtyzany w szlachetną, wrażliwą kobietę, która jest w stanie poświęcić się dla miłości. Ci dwoje, którzy dopiero co się poznali, zrozumieli, nabrali do siebie szacunku, obdarzyli szczerymi uczuciami, teraz muszą się pożegnać, na zawsze. Violetta powraca do frazy w tonacji B-dur i modli się o ukojenie bólu, którego będzie doświadczał Alfredo, ponownie wyrażając swoją dożgonną miłość do niego.

3. Analiza duetu nagranych na dołączonej płycie CD pod kątem obranej koncepcji wykonawczej i charakterystyki stopnia trudności partii wokalne.

I. Recytatyw a (t: 1 - 55):

Pojawienie się Germonta przerywa marzenia Violetty o szczęściu, co jest istotnym zwrotem akcji w całej operze, a także początkiem zniszczenia samej Violetty. Germont pojawia się dynamicznie, agresywnie, podchodząc i pytając Violetkę, dlaczego chce uwieść i omotać jego syna. Gdy tylko Violetta dowiaduje się czym ojcem jest Germont, natychmiastowo domyśla się powodu jego wizyty. Słyszac oskarżenia pod swoim adresem, kobieta wydaje się upokorzona i prosi mężczyznę o opuszczenie jej domu. Verdi oznaczył tutaj nastrój bohaterki jako: *risentita* (zła), a także uszczegółowił jej ruch sceniczny *alzandosi* (wstaje)", i choć nie ma oznaczenia dynamiki, podczas śpiewu wymagane jest natężenie ff, pozwalające wyrazić gniewny ton. Germont przychodzi w przekonaniu, że jego syn żyjąc razem z kurtyzanką przepuszcza rodzinną fortunę przez palce niczym wodę, wydając cały majątek na kobietę lekkich obyczajów. Tymczasem Violetta okazuje Germontowi dokumenty świadczące o sprzedaży jej majątku, celem zabezpieczenia materialnego ich pobytu w aktualnej posiadłości, broniąc tym samym swojej miłości i godności. Frazę *...a tutti è mistero quest'atto, a voi nol sia...* wymawia szybko, a ton głosu powinien ujawniać dumę i pewność siebie. Kiedy mówi, że pożegnała się z przeszłością, a teraz z całego serca kocha tylko Alfredo, Verdi zaplanował *crescendo*, a następnie *decrescendo*, przy czym jednocześnie następuje krótkie zatrzymanie na najwyższym punkcie B-dur, po czym opadamy do dynamiki pp

(... *col pentimento mio...*), zwracając uwagę aby nie przeciągać tego momentu. Kiedy Germont dowiaduje się, że stojąca przed nim kobieta jest z jego synem nie dla jego pieniędzy, zmienia swoje nastawienie i manierę zachowania, określając jej gest jako szlachetny sentyment. Violetta również nagle łagodnieje. Wykorzystując to Germont formułuje prośbę-żądanie by poświęciła swą miłość dla dobra jego rodziny, szczególnie córki. Violetta zaczyna czuć się nieswojo, wraz ze słowami „Di due figli” tempo zwalnia, a kobieta zdaje się wyobrażać sobie osobę (siostrę Alfreda), która wydawała się z nią niezwiązana, ale w rzeczywistości jej istnienie ma decydujący wpływ na los Violetty.

Przykładowy zapis nutowy 17:

ALLEGRO (accenna a Giuseppe d'introdurlo) *Recit.*

V *tendo.* *Son i.o.*

GERMONT

ALLEGRO *Madamigella Vale - ry?..* *Recit.*

V (sorpresa, l'invita a sedersi)

G *con forza.* *Voi?..* (sedendo)

D'Alfredo il padre in me ve dete. Sì, dell'incauto, che a ruina corre, ammalia-to da

V (risentita, alzandosi)

G *voi.*

Donna son io, si-gnore, ed in mia casa; ch'io vi lasci assen-tite, più per voi, che per

II. Quasi arioso Germont a (t: 56 - 80)

Oracja Germont'a to nakreślenie sytuacji rodzinnej i powodu jego interwencji. Przedstawia się jako zatroskany ojciec, jednakże pod jego na pozór spokojnym tonem kryje się intencja rozbicia związku jego syna i Violetty.

Violetta zmienia swoje nastawienie, do niego. Początkowy szok, wywołany zachowaniem Germonta ustępuje. Kobieta rozumiejąc powód zaczyna też wykazywać zrozumienie dla jego uczuć. Zakłada, iż chce by ona i Alfred chwilowo przestali się widywać.

Przykładowy zapis nutowy 18:

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems. The first system has a vocal line (G) and a piano accompaniment (P). The tempo is marked 'ALL. MOD. to ♩ = 84' and the mood is 'dolciss. Cantabile'. The lyrics for the first system are 'Pur siccome un angelo Iddio mi diè una figlia;'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment with the lyrics 'se Alfredo ne garrere in seno alla famiglia,'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

III、Recytatyw b (t: 81-96)

Małżeństwo córki Germonta i los jego dwojga dzieci, które ten uzależnił od decyzji Violetty, skłoniły ją do pójścia na ustępstwa. Jest gotowa opuścić Alfreda na jakiś czas ale kiedy tylko zaczyna o tym mówić Germont gwałtownie przerywa tłumacząc, iż nie to miał na myśli. Violetta zdaje sobie sprawę, że żąda od niej rzeczy strasznej, niewyobrażalnej... Wpada w panikę. Verdi, w didaskaliach nakazuje stopniowe przyśpieszanie tempa aż do ostatecznego wybuchu Violetty ...*No, mai...* Ten motyw „...nigdy, przenigdy...” realizowany kwartowymi skokami w górę jest jej kontratakiem na straszne żądanie Germonta. Nie wydaje mi się, żeby to był standardowy głos bel canto, ponieważ realizacja emocjonalna tego fragmentu wymaga wręcz sięgnięcia po środki pozawokalne lub parawokalne oddające ludzki krzyk. Violetta dowiadując się, że musi opuścić Alfredo na zawsze, zapada się w sobie i niebezpiecznie zbliża się do krawędzi szaleństwa.

Przykładowy zapis nutowy 19:

VIO. *animando a poco a poco*

Ah! com - pren - do...do - vrò per alcun

G. no.

pp animando a poco a poco

V. tempo da Alfredo allon - ta - nar - mi... do - lo - roso fo - ra per

pp

V. *accel..... a..... poco..... a..... poco.....*

me... pur... Cielo! che più cer - cate?... of - fersi as.

GER.

Non è ciò che chiedo...

pp accel..... a..... poco..... a..... poco.....

The image shows a musical score for a vocal piece, likely from an opera. It consists of two systems of vocal and piano parts. The first system includes lyrics: "- sa - il.. Vo.le-te che per sempre a lui rinunzi? Pur non basta. È". The second system includes lyrics: "Ah no! giammai..... no, mai! d'uo - po.". Performance markings include "tutta forza" and "pausa lunga".

IV、Quasi arioso b (t: 97 - 140)

Dla Violetty, kobiety słabej, samotnej i ciężko chorej, utrata największej miłości w jej życiu (być może jedynej prawdziwej) jest bardziej bolesna niż śmierć. Jeśli chodzi o ten fragment, obejrzałam wiele wykonań różnych sopranistek i osobiście uważam, że wykonanie Angeli Gheorghiu pod batutą Georga Solti jest najlepsze, a detalem przesądającym o tej ocenie jest m.in. sposób realizacji kwestii *...no mai!*... Po tym wybuchu emocji cała postać zdaje się wymykać wszelkiej kontroli. Jednakże w tym stanie fizjologicznym należy natychmiast zapanować nad wyśpiewaniem dalszego fragmentu „*(Non sapete...)*”. Zanim jednak do tego doszło, sopranistka zrobiła coś podobnego do szlochu, prostą czynność, która trwała bardzo krótko, a pięknie podkreśliła psychologię postaci w tym momencie dając jednocześnie możliwość skontrolowania przygotowania aparatu wokalnego do dalszej realizacji partii wokalne. Tego rodzaju przykładanie uwagi do wykonania muzycznego i ukazania emocji jest niezwykle inspirujące artystycznie. W swojej kreacji postaci Violetty chcę się wzorować na takich przykładach sztuki wokально-aktorskiego. W tym momencie Violetta zachowuje się jak małe dziecko, któremu ktoś obcy nagle bez ostrzeżenia odbiera ukochaną książkę czy też zabawkę. Zdaje się obezwładniona kategorycznością wyrażonego przez Germonta żądania, oczekiwania, a przecież chce bronić tego co dla

niej ważne. Bliska szaleństwa, wielokrotnie podkreśla swoją ognistą miłość do Alfredo, poświęcenie, jakie poniosła dla tej, z takim trudem zdobytej miłości. Jakby tłumaczy się swą chroniczną chorobą. Chętnie, wręcz niecierpliwie tłumaczy, że nie może stracić tej miłości. Jej ton jest zdecydowany i mocny, a akcent bardzo wyraźny, jakby fizycznie walczyła z osobą stojącą przed nią, która ma zamiar odebrać jej wszystko na czym jej zależy. Kiedy temat (...non sapete...) pojawia się po raz drugi, jej głos znacząco słabnie, zdaje się nawet błagać Germonta. Zmiana ta towarzyszy przemianie emocjonalnej zachodzącej w jej wnętrzu. Głos zabarwiony jest szlochom, lamentem nad swoją sytuacją - wszakże poza miłością, nie pozostało jej nic innego w tym życiu, a odejście od Alfredo oznacza dla niej pewną śmierć. Wpada w stan, gdzie jakakolwiek kontrola nad emocjami staje się niemożliwa, podkreślając, że spełnienie prośby Germonta oznacza dla niej zakończenie życia. Jej perora, argumentacja przechodzi od *vivacissimo* do *ancora piu vivo* doskonale odmalowując całą paletę silnych emocji odczuwanych przez bohaterkę.

Przykładowy zapis nutowy 20:

The image shows a musical score for voice and piano, measures 20-23. The score is in 6/8 time with a key signature of two flats. The tempo is VIVACISSIMO at 108 bpm. The music is marked 'agitato'. The lyrics are: "Non sa - pe . te quale af . fet . to vi - vo , im - men - so . . . m'ar - da in pet - to? che nè a . - mi - ci , nè pa - ren - ti io non con - to . . . tra 'vi - ven - ti? e che Al . a piacere". The piano accompaniment is marked "VIVACISSIMO" and "pp" (pianissimo) in the first system, and "p" (piano) in the second system. The piano part ends with a forte dynamic "f" and "colla parte".

-rir..... a mo - rir pre - fe - ri - rò, si..... mo -
 -rir..... pre - fe - ri - rò..... ah!.....
mo - rir pre - fe - ri - rò,
 ah!..... pre - fe - ri rò mo - rir. È

GERM. a piacere

V. Recytatyw d (t: 141 - 162)

W obliczu ognistej pasji Violetty i przysięgi na śmierć złożonej na ołtarzu miłości, Germont wpieryw wyraża zrozumienie i współczucie, a dopiero potem sugeruje, że Violetta może swym młodzieńczym pięknem zdobyć serce każdego innego mężczyzny,

że jest dla niej wiele lepszych opcji. Violetta szybko przerywa mu słowami: *...lui solo amar vogl'io...* (jego jednego tylko kocham). Mówiąc to zdaje się być pogrążona w bólu, próbuje przekonać Germonta o sile swej miłości, ale jej głos nie ma już tej pewności siebie. Tymczasem Germont kontynuuje i bezceremonialnie (okrutnie) wygłasza uwagę, że kiedy kobieta traci urodę, mężczyzna traci nią zainteresowanie. Violetta poruszona do głębi wykrzykuje *Gran Dio!*. Wykonanie tego fragmentu powinno być zaskakujące, pełne wewnętrznego napięcia.

Przykładowy zapis nutowy 21:

G 42314 G

100

G

Germont's vocal part (VIO.) follows, marked 'Andante piuttosto mosso' with a tempo of 96. The lyrics are 'Ah più non di - te...v intendo...m'è impos - Bella voi siete e gio - vine...col tempo...'. The piano accompaniment continues with the same tempo and dynamic.

GER.

v

- si - bile... lui solo a mar vo gl'i - o... Sia

ppp

G

pp

pu - re... ma vo - lu - - bi - le so -

G 42314 G

VIO.

(colpita)

101

Gran Di - o! *con semplicità*

G

- ven - - te è l'uom... Un dì, quan - do le

f

pp

VI、Duet a (t: 162 - 369)

Fragment ten można podzielić na 4 części:

- 1 (t: 162 - 191) solo Germonta;
- 2 (t: 192 - 213) Duet;

3 (t: 213 - 229) solo Violetty;

4 (t: 229 - 369) Duet;

1、 (t: 162 - 191) solo Germonta

Germont podczas swojej arii jest niczym hipnotyzer hipnotyzujący Violetkę. Mówiąc chińskim przysłowiem: „porusza serce emocjami, a umysł rozsądkiem”. Odwołując się to do rozumu, to do emocji wylicza różne możliwości, które mogą wydarzyć się w przyszłości. Rzecz jasna, celem tych zabiegów pozostaje rozbicie związku dwojga kochanków. W tym momencie Violetta powtarza niczym echo dwa słowa: „E vero! E vero!”. Wysłuchując słów Germonta, najwyraźniej w jej sercu pojawia się zwiątlenie.

Porównaj zapis nutowy 22:

VIO.
È vero! è vero!
fu - ro.no.....tai no - di benedet - ti... Ah dunque,dunque

V
È vero! è ver!
sper.da si - tal so - gnose - dut - to - re... sia.te di mia fa -

G
- mi - glia..... l'an - gel con - sola - tore... Violetta, deh pen-

2、(t: 192 - 213) Duet

Violetta zdaje się być głęboko poruszona tym co usłyszała od Germonta. Nadzieja, którą dopiero co rozpałiła w swym sercu, zostaje bezpowrotnie zniszczona. Dlatego też

poddaje się - zarówno wobec siebie samej jak i otaczającego ją świata.

Porównaj zapis nutowy 23:

The image shows a musical score for three parts: Violin (VIO.), Guitar (G), and Voice (V). The score is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The Violin part has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *pp*. The Guitar part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The Voice part has lyrics in Italian, with a fermata over the word "mi". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

VIO. (da sè) (con estremo dolore)

G (Co - - - - - sia la

gio.vi.ne, è Dio che i.spi.ra tai dettla un ge.ni - tor.

V mi - - - - se.ra, ch'è un di ca.du - - ta,

V di più ri - sor - - ge - re spe - - ran - za è
 P
 V mu - - ta!.. Se pur be - ne - - fi - co
 GER.
 P Siate di mia fa - mi - glia
 V le in - - dulga Id - di - o, l'uomo implaca - bil per lei sa -
 G l'angiol conso - la - tor, ah sia - - te
 P

a piacere con forza

V
-rà, sì per lei sa-rà, l'uomo impla-ca-bile..... per lei sa-rà,

G
l'angiol con-so-la-tor, siate, siate

f *colla parte* *p*

V
(piangendo)
l'uomo impla-ca-bil per lei sa-rà.) Ah!

G
l'angiol con-so-la-tor, sia-te, sia-te l'angiol con-so-la-tor.

dim.

3 (t: 213 - 229) solo Violetta

Dla mnie to niezwykle wzruszający fragment, ponieważ Violetta jest w tej chwili najbardziej zagrożona, a ta melodia bezpośrednio wyraża jej najdelikatniejsze uczucia. Głos musi być utrzymany w stabilnym stanie progresji liniowej, bez zbyt wielu załamania i uderzeń.

Porównaj zapis nutowy 24:

ANDANTINO
Cantabile

Di - te alla gio - vine sì bel - la e pu - ra, ch' av - vi u - na

ANDANTINO

p

G 42314 G

106

vit - tima del - la sven - tu - ra, cui re - sta un u - nico, un

u - nico raggio di be - ne... che a lei sa - cri - fi - ca e che mor -

rà e morrà e mor - rà.

GER.

Piangi, piangi, pian - gi, o mi - se - ra, piangi, piangi,

4. (t: 229 - 369) Duet

Violetta lamentuje nad własnym losem rozpaczając, że niegdyś upadłe kobiety nie mogą uciec przed swym fatum. Zgodnie z wymogami Verdiego, głos podczas śpiewu jest pełen głębokiego smutku, a jednocześnie tempo i natężenie dynamiczne również

wzrastają wskazując na rozdzierający wewnętrzny ból i rozpacz. Potem śpiew Violetty stopniowo łączy się z Germontem, i nie pozostaje dla niej nic innego, jak podporządkować się jego życzeniom. Fabuła rozwija się aż do tego momentu, a Violetta żywi nadzieję, że jej poświęcenie pozostanie zapamiętane. Myślę, że śpiewając, powinniśmy zwracać uwagę na ukazanie czystości i spokoju Violetty, która choć pada ofiarą swej miłości, oczyszcza tym samym swoją duszę co daje jej poczucie świętości, jakiego nigdy wcześniej nie miała. Violetta jest przekonana, że korzeniami jej tragicznego przeznaczenia jest jej wcześniejszy upadek społeczny, a jedyną nadzieją związaną z utratą miłości jest obmycie się z grzechów przez ofiarę i śmierć, skutkujące uzyskaniem ostatecznego zbawienia duszy.

Porównaj zapis nutowy 25:

The image shows a musical score for voice, guitar, and piano. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (V) and a guitar line (G). The second system has a vocal line (V) and a guitar line (G). The third system has a vocal line (V) and a guitar line (G). The piano accompaniment is shown in the bottom system of each system. The lyrics are in Italian and describe a scene of grief and courage.

pp un fil di voce
V - gri - fi - ca e mor - rà, a lei il sa -
G no - bi - le cor vince - rà! piangi, piangi, piangi, o mi - se - ra! corag - gio, e il
V - gri - fi - ca e mor - rà e che mor - rà e che mor -
G no - bi - le cor vin - ce - rà! co - rag - gio, e il no - bil
V - rà e morrà..... e che morrà, che mor - rà.
G cor vin - ce - rà, ah sì, il no - bil cor vin - ce - rà.

VII、 Recytatyw d (t: 370 - 400)

Po tym, jak Violetta doszła do porozumienia z Germontem, oboje zaczynają rozważać sposób w jaki ma opuścić Alfredo i zmniejszyć tym ból, który mu zada. Propozycje Germonta, Violetta odrzuca, uważając je za niewykonalne. W sercu opracowała już bowiem plan i nieoczekiwanie prosi Germonta aby objął ją i przytulił niczym córkę, dodając jej tym samym odwagi. Wykonanie powinno być przepełnione pragnieniem miłości, jednakże teraz Violetta może polegać tylko na mocy miłości ojcowskiej, aby się jakoś trzymać. Smutna i pogrążona w beznadziei Violetta wciąż nie zapomina przypomnieć Germontowi, by pocieszył Alfredo, który z pewnością będzie odczuwał głęboki ból. Scena podkreśla szlachetność jej poświęcenia uwypuklając czystość uczucia, którym obdarzyła Alfreda.

Porównaj zapis nutowy 26:

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (V), a guitar line (G), and a piano accompaniment (P). The lyrics are in Italian. The score includes dynamic markings such as *SOST.^{to}*, *pp*, and *ALL.^o* with a tempo marking of $\text{♩} = 138$. The key signature changes from two flats to two sharps. The lyrics are: *Impo.ne.te. Nol crede - rà. Non amarlo ditegli. Par. Segui.rammi. Qual fi - glia, qual -tite... Al - lor... figlia m'abbraccia.te... for.te così sa - rò. Tra bre - ve ei vi fia re - so, ma af - flit - to oltre o - gni dire... A suo con.*

VIII、 Duet b (t: 400 - 481)

Zakończenie podzielone jest na dwie części: 1. t: 400-459;

2. t: 460-481

1. 400-459 część pierwsza

Duet zaczyna się od słowa *morro!* wypowiedzianego przez Violetę. To jedyne słowo, które przychodzi jej do głowy - wie bowiem, że utrata miłości przy jej stanie zdrowia oznacza pewną śmierć. Podczas śpiewu należy szczególnie starannie wyartykułować pierwszą głoskę, tym samym podkreślić początek słowa nadając mu ponurą barwę. W didaskaliach nie ma tu specjalnego oznaczenia, poza określeniem tempa *allegro moderato* ale ja tak rozumiem emocję tej chwili. Zresztą sugeruje to też artykulacja staccato pionowych akordów orkiestry.

Porównaj zapis nutowy 27:

II2 VIO. (tornando a lui) *f* Mor-

G - - - - - sa!

V *ALL. MOD. to* $\text{♩} = 108$ *pp* rò!.. mor-rò!.. la mia me-mò-ria non fi - a che i male - di - ca, se

ALL. MOD. to *pp* $\text{♩} = 108$

V *morendo* le mie pene or - ri - bili vi sia chial mengli di - ca.

GER. No, ge-nero - sa,

G vi - vere e lie - ta voi do-vre - te... Mer-cè di queste la - grime dal

2. t: 460-481 część druga

Żegnając się z Germontem, Violetta po raz kolejny upewnia się, że zapewni on Alfreda o jej niezachwianej miłości, silniejszej niż śmierć, o jej poświęceniu. Barwa głosu winna oddawać tę czułość, a przedłużenie najwyższego dźwięku g² na słowie *suo* symbolizuje pozycję, którą Alfredo zajmuje w jej sercu i niesie za sobą nieskończoną falę miłości i nostalgii.

Porównaj zapis nutowy 28:

The image shows a musical score for a duet. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal staff (V) and a guitar staff (G). The vocal staff contains the lyrics: "Non ci vedrem più forse... Sia - te fe - li - ce... Ad - di.o." and "Sia - te fe - li - ce... Ad.". The guitar staff has some notes and rests. The second system is a piano accompaniment (ADAGIO) with the instruction "colla parte". The tempo is marked "ADAGIO a piacere". There are performance directions: "(s'abbracciano) dolce" and "(si allontanano verso la porta)".

pausa lunga (piangendo)

V Co - no - sca il sa - gri - fi - zio che con - sumai d'a - mo - re...

G (Germont è sulla porta)

- diol Si. Si.

colta parte

(piangendo) (il pianto le tronca la parola)

V che sa - rà suo fin l'ul - ti - mo... Ad - dio! fe - li - ce sia - te... ad -

G Addio! fe - li - ce sia - te... ad -

V - di - - o!

G (esce per la porta del giardino)

- di - - o!

ff

4. Addio del passato bei sogni ridenti (Violetta's Aria, La Traviata Act 4, Verdi)

1. Kontekst dramatyczny

„Addio del passato”. Początek trzeciego aktu umierająca Violetta (doctor Grenvil który ją zbadał daje jej jeszcze zaledwie pare godzin) czyta właśnie otrzymany list od Giorgio Germonta. Z listu dowiaduje się przede wszystkim iż Baron wyznał synowi prawdę o swojej wizycie u niej i zmuszeniu jej do zerwania z Alfredem dla dobra Rodziny Germontów. Teraz śle Alfreda, który wkrótce przybędzie, z słowami skruchy i prośby o przebaczenie. Violetta czuje że sił ubywa jej z każdą minutą, nadzieja ponowne zobaczenie Alfreda ożywia ją i wraca wspomnienia cudownych chwil spędzonych razem z ukochanym. Wspominając żegna się ze światem, ze wspomnieniami o miłości Alfreda za którą tęskniła i która teraz do niej wróciła.

2. Analiza arii nagranej na dołączonej płycie CD pod kątem obranej koncepcji wykonawczej i charakterystyki stopnia trudności partii wokalne.

W recytatywie Violetta z początku krzyczy „E tardi!” co oznacza, że na wszystko już zbyt późno. Po przeczytaniu listu do końca, Violetta robi pauzę trwającą kilka sekund - następnie z jej ust wydziera się właśnie ten okrzyk pełen rozpacz, wskazujący na ostateczne załamanie. „Attendo, attendo ne a me giungon' mai! oh, come son mutata! Ma il dottore a sperar pure me sorta! Ah, con tal morbo ogni speranza e morta!

Te kilka słów świadczy o tym, że jest zdesperowana swoją obecną sytuacją, zna swój stan fizyczny i wie, że kończy się jej czas. Niemniej jednak otrzymanie w tym momencie listu było dla niej niewątpliwie ciosem, ale jednocześnie dało jej promyk nadziei.

Analizując aspekt czysto fizjologiczny, bohaterka właśnie doświadczyła poważnego wstrząsu emocjonalnego, bicie jej serca przyspieszyło, a jej ciało powinno czuć się wyjątkowo źle. Dlatego śpiewając powinniśmy jak najlepiej uchwycić to uczucie, aby dźwięk był jak najbardziej płynny przy jednoczesnym zwiększaniu rytmu oddechu, który w tym czasie powinien być przyspieszony lub wręcz drżący.

Powyżej znajduje się część recytatywna z t. 1--28, a następna część arii z t. 28-105.

Pierwsze zdanie to „Addio” („Żegnaj”), z którego wynika, że Violetta rozpaczliwie żegna się ze swoją przeszłością. Wie, że kończy się jej czas i chociaż otrzymała list, może umrzeć przed przybyciem Alfredo. Verdi zaznaczył „dolente é pianissimo” na początku „Addio”, mając nadzieję, że sopranistka zaśpiewa niezwykle słabo z barwą rozdieraną smutkiem, ale przy następnym motywie nostalgicznym, Verdi oznaczył je jako „legato e dolce”, mając nadzieję, że śpiew będzie spójny, ciągły i delikatny, a delikatność wymagana przez „dolce” będzie odrobinę przesiąknięta słodyczą. Inną rzeczą, która wymaga szczególnej uwagi, jest wyeksponowanie akcentu. Pierwsza nuta

każdego taktu jest akcentowana. Na przykład akcent „Addio” pada na „di”. Tylko akcentując poprawnie można poprowadzić linię melodyczną z taktem 6/8.

Porównaj zapis nutowy 29:

Specjalne przypomnienie, aby wejść do części łączącej: po zakończeniu *parentesi* należy wziąć głęboki oddech w odpowiednim czasie, a następnie nieco osłabić jednakże szybko wykonać kolejne zdanie w crescendo. To trudniejsza fraza, jeśli nie zacznie się jej łagodnie, nie uda się zwiększyć napięcia w późniejszej części. Verdi zaznaczył na partyturze „con espressione” („z ekspresją”), a po zmianie tonacji na C-dur muzyka staje się delikatniejsza i jeszcze wyraźniejsza. To bowiem piękne wspomnienia miłości, stanowiące najcieplejszą i najczulszą część serca Violetty. W nagraniu zachowałam ogólny kontrast między silnym początkiem i słabym zakończeniem. Pierwsze zdanie pasji względem Alfredo kończy się w słabym wznoszeniu i crescendo, a ostatnie zdanie przywołuje pocieszenie i wsparcie dla zmęczonej duszy w niezwykle miękkim i osłabionym sposób.

Porównaj zapis nutowy 30:

Po rozpoczęciu reprzyzy, Violetta pogrąża się w spowiedzi na temat swojego przeszłego życia. W śpiewie należy wyraźnie zwiększyć tempo i choć motyw nostalgiczny jest pod względem nutowym taki sam jak wcześniej, nastrój emocjonalny zmienia się ze spokojnego i łagodnego, na przepełniony żalem i skrucą. Jej upadek

moralny jest źródłem wszystkich późniejszych tragedii i dopiero w momencie wejścia do królestwa niebieskiego będzie oczyszczona ze wszystkich swoich grzechów. Jednym z problematycznych momentów, na który trzeba zwrócić uwagę jest wysokie A w „Dio”. Przejście między samogłoską „i” oraz „o” musi być płynne i wystarczająco podparte oddechem. Rzecz jasna nie może być też zbyt krótkie, ani zbyt długie. Powinno przypominać wołanie do niebios, jednakże należy unikać zbytniej przesady. Porównaj zapis nutowy 31:

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of two systems. The first system features a vocal line with lyrics: "della..... tra - viata..... sor - ri - di..... al de - si - o, a" and a piano accompaniment. The piano part is marked *pp legg.* and *f*. The second system continues the vocal line with lyrics: "le - i deh per - do - na, tu ac - co - gli - la, o Dio!" and the piano accompaniment, marked *pp*. The score includes dynamic markings, articulation marks, and a tempo marking *con forza* above the first system.

Wraz z przejściem do cody, Violetta - wypatrująca z tęsknotą zbawienia swej duszy, zaczyna prawdziwie się żegnać. Ostatnie zdanie również powinno zacząć się słabo, a na dźwięku A zacząć wchodzić w crescendo, a następnie przy opadaniu stopniowo tracić na natężeniu. Wydaje się to bardzo niechętnym ostatecznym pożegnaniem. Później, z wysokiego tonu okrzyku do niebios, stopniowo opadamy, pięciokrotnie powtarzając motyw nostalgiczny, aż w końcu powracamy do wysokiego A, symbolizującego królestwo niebieskie. Jeśli chodzi o ten dźwięk, Verdi oznaczył go jako „in dil divoce”, co oznacza możliwie jak najbardziej miękki dźwięk, ciągnący się niczym jedwabna nić. Niemniej jednak, ja uważam, że można tu także użyć „messa voce”, tj. długiego dźwięku rozpoczynającego się słabo, stopniowo wchodzącego w crescendo, a następnie w decrescendo. Tak czy inaczej, nie można posuwać się tutaj zbyt daleko, należy współpracować z oddechem oraz emocjami bohaterki, związanymi z niechęcią do odejścia i pożegnania się z życiem.

Porównaj zapis nutowy 32:

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (marked 'v') and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Di-o!' and 'Ahl.....tut - to tut - to..... fi -'. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics '- ni, or..... tut - to, tut - to fi - ni.....' and includes performance instructions: *allarg. e morendo*, *un fil di voce*, and *(siede)*. The piano accompaniment in the second system is marked *colla parte* and ends with a *pp* (pianissimo) dynamic.

Warto zauważyć, że zarówno Violetta jak i Chen Bailu śpiewają na koniec opery Addio, przecież wymowa obu scen jest zasadniczo inna. Violetta odchodzi z żalem, żegna się z życiem w ramionach ukochanego gdy tymczasem Chen Bailu odchodzi udręczona, opuszcza bez żalu mroczne, nędzne życie które wiodła i które tylko ją rozczarowało.

5. *Parigi, o cara, noi lasceremo* (Duet Violetty i Alfreda z III aktu/ „Traviata” G.

Verdi)

1. Kontekst dramaturgiczny

Ten duet ma miejsce w ostatnim akcie, gdy Alfredo dowiaduje się prawdy o poświęceniu Violetty i wraca by prosić ją o przebaczenie za swe niegodne zachowanie na balu w Paryżu. Alfredo wbiega do pokoju Violetty, obejmuje ją mocno i prosi o wybaczenie. Od tej pory pragnie wieść życie u boku swej jedynej miłości. Jednakże na to jest już za późno. Violetta leży na łożu śmierci. To ostatnie stadium choroby na którą zapadła jeszcze zanim poznała Alfreda. Widząc ukochanego, ulega złudzeniu, że jej stan zdrowia jeszcze może ulec poprawie, a oni razem opuszczą Paryż, wrócą na wieś i będą wieść szczęśliwe spokojne życie tak jak wcześniej. Miraż marzeń, które jak wiemy nie miały szans się spełnić lecz dzięki którym Violetta odnalazła szczęście w ostatnich chwilach życia zaś Alfred uzyskał przebaczenie od ukochanej.

2. Podstawowe cechy struktury formalnej wraz z analizą koncepcji wykonawczej

To duet w tonacji As-dur zawierający łącznie 102 takty. W sekcji obejmującej takty 1-51 Violetta i Alfredo wyrażają swoje emocje indywidualnie odnajdując wspólnotę uczuć i myśli. Druga część duetu, takty 51-102 to klasyczny duet, kiedy radując się z odzyskanej miłości, zobrazowanej piękną harmonią zjednoczonych głosów kreślą plany oczekiwanej szczęśliwej przyszłości.

3. Analiza duetu pod kątem obranej koncepcji wykonawczej, charakterystyki stopnia trudności partii wokalne oraz podstawowej charakterystyki elementów muzycznych.

W moim nagraniu pokazałem każdą sekcję w całości (w różnych wykonaniach duet podlega często zabiegom skracającym go, vide) np. takty 73-93 to część powtarzalna. W wielu wystawieniach opery często realizatorzy decydują się usunąć tę część, ale ja jej nie skasowałem, bo myślę, że ten fragment jest psychologicznie istotny dla dookreślenia, dopowiedzenia kształtu uczuć między Alfredo i Violettą. Część sublimacyjna a zarazem w pewien sposób kulminacyjna.

Wynikający z formalnej konstrukcji duetu podział na części solowe i duet faktyczny niosą odmienne problem natury wykonawczej, z których podstawowym jest konieczność osiągnięcia jak największej stopniowości głosów w części drugiej gdy część pierwsza w swojej konstrukcji gdzie temat melodyczny zainicjowany przez Alfreda przejmuje Violetta z natury rzeczy narzuca dążenie do nasycenia go odmienną, kobiecą wrażliwością i zmysłowością.

3.1 Analiza części I

Alfredo i Violetta kolejno, wyrażając to samo marzenie, tę samą tęsknotę: „Parigi, o cara, noi lasceremo, la vita uniti trascorremo” („Opuśćmy Paryż, weźmy się za ręce, zapomnijmy o smutku i wróćmy do zdrowia” to nawet brzmi bardziej stanowczo jako rzecz która się z pewnością dokona: „opuścimy Paryż...”). Oczywiście byłoby to idealnym rozwiązaniem, którego dwoje zakochanych chce najbardziej w tej chwili: uciec z dala od poprzedniego życia i nieporozumień, zaczynając wszystko od nowa. Wokalnie partię Violetty w tym miejscu należy realizować dbając o czystość intonacji zwłaszcza w pochodach półtonowych oraz dbając o delikatną przecież pełną barwę zgodnie z oznaczeniem „dolce a mezza voce” wymaganym przez Verdiego. Dynamika przy frazie „sospiro e luce tu misarai, tutto il futuro ne arridera” znacznie wzrasta, wyrażając wzmagającą się miłość Violetty do Alfredo, który jest teraz całym sensem jej życia. Łuki w partyturze podkreślają jak ważna dla Verdiego była realizacja poszczególnych grup legato, z zadaną dynamiką.

Porównaj zapis nutowy 33:

The image displays a musical score for a duet between Alfredo and Violetta. The score is written in G major and 3/4 time, with a tempo marking of *Andante Mosso* and a metronome marking of ♩ = 112. The vocal line for Alfredo (ALF.) is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: "Pa-ri-gi, o ca-ra, noi la-sce-re-mo, la vi-ta u-ni-ti tra-scor-re-re-mo... de' cor-si af-fan-ni". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *stacc.* (staccato). The tempo and dynamics markings are: *AND^{te} MOSSO* ♩ = 112, *do-let-tiss. a mezza voce*, and *stacc.*

VIO. *dolce a-messa voce* 227

Pa - rigi, o ca - ro, noi lasce - re - mo, la vita u - ni - ti trascor - re.

ALF. - re - mo... de' corsi af - fan - ni compenso a - vra - i, la mia sa - lu - te

Si.

Ciekawe zjawisko występuje w takcie 51. Dźwięk na końcu frazy Violetty i dźwięk na początku frazy Alfredo nakładają się na siebie („as” w różnych strefach głosowych, dla sopranu jest to niska średnica, dla tenora wysoka), przy czym Violetta kończy w dynamice piano gdy Alfred zaczyna mocniejszą dynamiką. Różnica świetnie charakteryzuje odmiennosc reakcji emocjonalnych w jej kobiecym i męskim wymiarze, wszakże barwowe zgranie głosów i nadźwięczenie głosu w przypadku Violetty jest tu wymogiem niezwykle istotnym. W oznaczeniach agogicznych mamy dwie istotne wskazówki: jedna to „con anima”, a druga „leggero e stent.” również doskonale kształtujące różnice w emocjonalności kobiecej i męskiej. Mamy zatem z jednej strony różnicowanie fraz agogiczne, artykulacyjne i dynamiczne, a z drugiej rodzaj przenikania, ząębienia się fraz dla ukazania jedności uczuć i myśli.

Porównaj zapis nutowy 34:

ne ar - ri - de - rà. De' corsi af -
Pa - ri - gi, o ca - ra, noi la - sce - re - mo..
con anima *pp*

pp *leggero e stent.*

This musical score shows three staves: vocal (V), alto (A), and piano. The vocal line starts with a piano (*pp*) dynamic and a *leggero e stent.* marking. The alto line has a *con anima* marking. The piano accompaniment features a *pp* dynamic and a 7-measure rest in the right hand.

Od 65 taktu "de corsi affanni" do 73 zmierzamy do kulminacji. Alfredo i Violetta jedna po drugiej wznoszą fale emocji, aż Violetta śpiewa bardzo miękko i cicho "rifierira" co obrazuje zarówno delikantność i czułość jej uczuć ale też fizyczne wyczerpanie chorobą. Jakby nie zważając na to czy też chcąc swoim imperatywnym pragnieniem przelać życiową energię na Violetkę, Alfredo ponownie intonuje wspólne życzenie „Parigi o cara...”, tym razem jeszcze bardziej emocjonalnie i przeszywająco niż za pierwszym razem, ponieważ bardzo nie chce patrzeć (nie dopuszcza tego nawet w myślach), jak jego ukochana traci życie na jego oczach. Obejmując mocno Violetkę wydaje się być na granicy wybuchu szloch.

Porównaj zapis nutowy 35:

.vra - i, tutto il fu - tu - rone arri - de - rà... de' cor - si af -
- scor - re - re - mo.. de' cor - si af - fan - ni

This musical score shows three staves: vocal (V), alto (A), and piano. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a 7-measure rest in the right hand.

229

V
_ fan - ni com - pen - so a - vra - i, la mia sa - lu - te, la mia sa -

A
com - pen - so a - vra i, ah si, la tua sa - lu - te, la tua sa -

V
- lu - te ri - fio - ri - rà, ri - fio - ri - rà;

A
- lu - te ri - fio - ri - rà. Pa - ri - gi, o ca - ra, noi la - sce -

con anima

pp

Od 90. taktu do końca tego duetu Alfredo i Violetta mają wspólną trudność w precyzyjnej realizacji kunsztownych belcantowych fraz kunsztownie zapisanych przez Mistrza Verdiego, bogato opatrzonych w oznaczenia artykulacyjne, stąd wysokie wymagania w zakresie precyzji w utrzymaniu właściwego appoggio na przestrzeni całego fragmentu.

Słowo życzenie, pragnienie, żądanie od losu „rifierira” (rozkwitniesz, powrócisz do zdrowia) pojawia się dwa razy w tym fragmencie odpowiednio w 94 taktie i 96 taktie z określeniem dynamicznym “pp”. Mamy uspokojenie po wcześniejszych wybuchach uczuć. Idealnie zespoleni śpiewają w unisonie ostatnie frazy przed kadencją.

Porównaj zapis nutowy 36:

The first system of the musical score features three staves. The vocal line (V) is in a soprano register, with lyrics: "de' cor - si af - fan - ni com pen - so a - vra - i, la mia sa -". The alto line (A) is in a lower register, with lyrics: "- fan - ni com - pen - so a - vra i, ah si, la tua sa -". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with complex chordal textures and rhythmic patterns.

The second system continues the musical score. The vocal line (V) has lyrics: "- lu - te, la mia sa - lu - te rifio - ri - rà, rifio - ri - rà, ri - fio - ri." The alto line (A) has lyrics: "- lu - te, la tua sa - lu - te rifio - ri - rà, rifio - ri - rà, ri - fio - ri." The piano accompaniment continues with similar textures. Dynamic markings "pp" (pianissimo) are present above the vocal lines and below the piano accompaniment.

Przed finałową kadencją orkiestra jakby zamiera jakby cały świat był cichy, wstrzymał oddech, by wsłuchać się w dźwięk miłości między Alfredo i Violetta, wyrażony wstępującą frazą oznaczoną licznymi akcentami, a potem następuje ścisła koordynacja z akompaniamentem orkiestry, przy dynamicznym oznaczeniu „ppp”. Quasi recytatywna fraza zaśpiewana w pierw w wysokiej tessiturze, a następnie powtórzona oktawę niżej. Dalej oboje ponownie wykrzykują wręcz życzenie/wołanie o powrót do zdrowia dla Violetty „la mia / tua salute, rifiorira”, przy czym koniec życzenia ponownie wraca do dynamiki pianissimo obrazując, odzwierciedlając cały wachlarz subtelnych emocji, emocjonalnego spętlenia gdzie wiara i pragnienie miesza się z delikatnością, czułością, uspokojeniem, zaspokojeniem, przecież też wyczerpaniem i niepewnością. Wierząc, że powtarzające się życzenie zostanie zrealizowane przez Boga mocno się obejmują jakby chcieli w tych objęciach pozostać już do końca świata.

Porównaj zapis nutowy 37:

The image displays two systems of musical notation for voice and piano. The first system includes vocal staves for Soprano (V) and Alto (A), and a piano accompaniment. The lyrics are: *-rà. De'..... corsi affanni, de' corsi affan - ni compenso avra - i,*. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system continues the vocal lines with lyrics: *de' corsi affan - ni compenso avra - i, la mia salu - te ah si riflo - ri.* for the Soprano and *de' corsi affan - ni compenso avra - i, la tua salu - te ah si riflo - ri.* for the Alto. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamic markings include *ppp* and *pp*.

6 „*Kim Ty jesteś*” (Aria Chen Bailu, z 1 aktu opery „*Wschód słońca*”, Jin Xiang’a)

Tłumaczenie tekstu:

你是谁“Kim Ty jesteś”

你是谁，你是谁，美丽的女人，细细涂抹艳丽脂粉。

Kim Ty jesteś, Kim Ty jesteś, piękna kobieto, nałóż wspaniały puder.

你是谁，你是谁，年轻的女人，漆黑眼睛是多么诱人。

Kim Ty jesteś, Kim Ty jesteś, młoda kobieto, jak pociągające są twoje ciemne oczy.

真想有一个安静的夜晚，细细品味丝丝孤单，

Naprawdę chcę spędzić spokojną noc, delektować się samotnością,

可外面是那么的热闹啊，等待着你的表演。

Ale na zewnątrz jest tak żywo, czekając na Twój występ.

啊！变个魔术，啊！摇身一变。

Ach! Zostań magią, ach! Przemieniona.

啊！变作仙女，啊！飞上云端。哈哈哈哈！

Ach! Zostań wróżką, ach! Leć w chmury. Hahahaha!

时间要到了，要上场了，黑夜是一杯浓烈的酒，现在我要一口喝干！

Nadchodzi czas, czas na zabawę, noc to mocny kieliszek wina, teraz chcę go wypić na sucho!

1、Kontekst dramaturgiczny

„Wschód słońca, a za nim jeszcze czai się ciemność. Ale to słońce nie jest nasze/moje, pragniemy nadal śnić...”. Aria „*Kim Ty jesteś...*” pojawia się na początku opery, kiedy Chen Bailu ubrana w białą piżamę stoi przed lustrem w pokoju, przygotowując się do występu jako tancerka.

To pierwsza aria Chen Bailu, która jest kurtyzaną jak Violetta. Z kontekstu dowiadujemy się, że Chen Bailu musi udawać, że lubi życie, które prowadzi, życie które zmusza ją do tańców, śpiewów i picia alkoholu z każdym bogatym mężczyzną, którego stać by za nią zapłacić. Zmusiła ją do tego proza życia, ma jednak swoje marzenia. Chciałaby być prostą, czystą dziewczyną i wierzy, że jest w niej siła, magia by kiedyś wzlecieć do swoich marzeń, a tymczasem cierpliwie przygotowuje się na tę chwilę. Dlatego uporczywe pytanie z arii „*Kim Ty właściwie jesteś...*” w tej arii jest pytaniem skierowanym do samej siebie. To pytanie o sens życia, natarczywe pragnienie wyrwania się z okowów losu, pragnienie przekroczenia swojego fatum.

2、Analiza nagrania pod kątem obranej koncepcji wykonawczej, charakterystyki

stopnia trudności partii wokalne oraz podstawowej charakterystyki elementów muzycznych.

Ta aria ma łącznie 93 takty i można wyróżnić w niej 6 fragmentów.

A	B	C	D	E	F
Melorecytacja	Opowieść	Fantazja	Sen	Wolność	Rzeczywistość
1 - 30	31 - 50	51 - 62	63 - 70	71 - 81	82 - 93

Zdecydowałam się pominąć w nagraniu część A (melorecytację) i w swojej analizie przejdę od razu do drugiej części - opowieści.

2.1.1 Analiza części B:

"Słońce już wschodzi i ciemność już za nim, lecz ono nie nasze a my wciąż śnić chcemy..." - po ekspozycji tematu na początku spektaklu, zespół instrumentalny rozpoczyna arię Chen Bailu, z ciekawym solo na altówkę. Chen Bailu snuje swą opowieść, a jako tło towarzyszy jej kwintet, bez udziału sekcji dętej. Struktura akompaniamentu tej części jest bardzo regularna i stała, z metrum 4/4 w tonacji A-dur. Towarzyszy łagodnie partii wokalne eksponując jej śpiewność.

Chen Bailu stoi w swoim pokoju z twarzą zwróconą do lustra, obserwując swoje odbicie, piękną twarz i drogie ubrania. Ma jednak wrażenie, że widzi kogoś obcego, nieznaną jej osobę. Pyta więc swego odbicia w lustrze: „Kim jesteś? Kim jesteś? Piękna kobieto, o wyrafinowanym makijażu. Kim Ty jesteś? Kim jesteś? Młoda kobieto, jakież pociągające jest twoje ciemne spojrzenie...”. Chen Bailu pyta „Kim jesteś?” czterokrotnie i myślę, że każde z tych pytań ma nieco inne znaczenie: „Zaskoczenie” - „Wątpliwość” - „Podejrzliwość” - „Mrukliwość” (tak przynajmniej ja zdefiniowałam tę sekwencję emocji). Patrzy na swoją piękną twarz, jak gdyby miała na sobie maskę. Czterokrotnie powtórzone pytanie to dylemat rozgrywający się w jej wnętrzu. Tak jak wspominałam na wstępie, Chen Bailu została kurtyzaną nie ze względu na swój wybór. Do sprzedawania swego ciała została zmuszona przez życie. Stąd wysnuwa wniosek/przekonanie, że jej dusza jest nadal czysta, a odbicie w lustrze nie jest nią samą. W następnych dwóch zdaniach mówi: „Naprawdę chcę spędzić spokojną noc i posmakować samotności, ale na zewnątrz atmosfera jest tak ożywiona, wszyscy czekają na twój/mój występ”. Z treści tekstu wynika, że codzienne życie Chen Bailu jest hałaśliwe i prawie nie ma czasu dla siebie, co oznacza, że cały czas żyje w masce, w przebraniu. Przypomina mi to film „Joker”³³, który ostatnio oglądałam. Jego bohater każdego dnia nakłada na siebie makijaż klauna, udając, że jest szczęśliwy i

33 [https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%B0%8F%E4%B8%91_\(%E9%9B%BB%E5%BD%B1\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%B0%8F%E4%B8%91_(%E9%9B%BB%E5%BD%B1)) 04/07/2020

radosny, jednakże pod tą „maską” jest w rzeczywistości nieustannie smutny i przygnębiony, a pozostając w świecie opery, wręcz narzuca się tu wspomnienie słynnej sceny z „Pajaców” Leoncavalla, gdy Canio konstatuje dramatycznie „tu sei Pagliaccio... ridi Pagliaccio... „(jesteś pajacem... śmieję się pajacu...). Podobnie rzecz ma się z Chen Bailu, stale gra kogoś innego.

Śpiewając tę część, należy zwrócić uwagę na trzy kwestie 1. Wyrażanie wewnętrznych emocji, 2. Spójność i płynność zdań - sens i ciągłość każdego zdania nie mogą zostać złamane. 3. Wyraźna artykulacja przy zachowaniu właściwej impostacji.

Przykładowy zapis nutowy 38:

32 *mf*

陈白露

你是谁? 你是谁? 美丽的女人, 细

Piano

陈白露

细 涂 抹 艳 丽 脂 粉, 你 是 谁? 你 是 谁? 年 轻 的 女 人, 漆 黑 眼 睛 是

Piano

陈白露

多 么 诱 人。 真 想 有 一 个 安 静 的 夜 晚, 细 细 地 品 味 丝 丝 孤 单, 可

Piano

陈白露

外 面 是 那 么 的 热 闹 呀, 等 待 着 你 的 表 演, 啊

Piano

2.1.2 Analiza części C

Pod koniec części B następuje chwilowa modulacja z A-dur do G-dur i z powrotem do A-dur w takcie 50. Zmianie podlega charakter akompaniamentu i podstawowy wzór rytmiczny. Zmiana ta rozpoczyna się wraz z klarnetem i fletem, a następnie rozwija się na tle muzyki smyczkowej. Chen Bailu patrzy na siebie w lustrze i nagle widzi, że w lustrze pojawia się zupełnie inny świat, czemu towarzyszy tekst: „Oh! Co to za magia! Oh! Wszystko uległo zmianie!”. Jest to świat wyobrażony przez Chen Bailu, można

powiedzieć, że to jej świat wewnętrzny, gdzie ona sama jest księżniczką z bajki, tęskniącą za wolnością i życiem bez ograniczeń. W tej części należy zwrócić szczególną uwagę na progresywne pasaże, gdyż obie te frazy są niczym wróżka z dziecięcej opowieści unosząca się w powietrzu na promieniu światła. „Oh! Zmieniam się we wróżkę, lecę do nieba” - w „Oh” w tym fragmencie (t. 58-59) należy zwrócić uwagę na swoistą kruchość/lekkość w śpiewie sopranistki, która ma na celu ukazanie, że Chen Bailu jest całkowicie pogrążona w swoim śnie. Sprawia wrażenie jakby już unosiła się kilka centymetrów nad ziemią i zapomniała o smutkach rzeczywistości.

Przykładowy zapis nutowy 39:

47
陈白露
外面是那么的热闹呀，等待着你的表演，啊

Piano

15

52
陈白露
啊变个魔术，啊

Piano

57
陈白露
摇身一变。啊变作仙女，啊！飞上云

Piano

2.1.3 Analiza części D

W części D pojawiają się powtarzane, rytmiczne struktury kropkowane (zlegowana ósemka z kropką), wnosząc ożywienie partii wokalne. W partii instrumentalnej zaczyna dominować sekcja dęta, a sekcja smyczkowa ustępuje jej miejsca. W części D Chen Bailu całkowicie wzbija się w niebo i nieskrępowana śni na jawie, marząc o tym, że stała się wróżką latającą w chmurach jest bardzo szczęśliwa i śmieje się jak mała dziewczynka. Część D jest najtrudniejszą wokalnie częścią całej arii, ponieważ należy uporać się ze skokami linii melodycznej o dużych interwałach, precyzją w realizacji rytmów punktowanych oraz fluktuacjami dynamicznymi: crescendo i decrescendo. Podczas wykonywania należy zwrócić uwagę na łączenie poszczególnych struktur rytmicznych, dbając, jak już wspomniałam o prawidłową impostację głosu oraz wyraźną artykulację, tak by całość wypadła płynnie i stabilnie, utrzymując w wyrazie oniryczny charakter marzeń bohaterki.

Przykładowy zapis nutowy 40:

The image displays two systems of musical notation for a vocal and piano piece. The first system, starting at measure 62, features a vocal line for Chen Bailu (陈白露) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a dynamic marking of *mf* and includes the lyrics: 端, 哈哈 变 个 魔 术, 摇 身 一 变, 变 作 仙 女. The piano part consists of chords and rhythmic patterns, including dotted eighth notes. The second system, starting at measure 66, continues the vocal line with lyrics: 飞 上 云 端, 啊! 变 作 仙 女, 飞 上 云 端, 啊. The piano accompaniment continues with similar rhythmic structures, including a triplet in the final measure. The score is written in G major and 4/4 time.

2.1.4 Analiza części E

W partii instrumentalnej części E zachowano jedynie pojedyncze skrzypce, zmianie ulega także rytm, który staje się dosyć swobodny i całkowicie odmienny od melodii głównej. Część E została napisana głównie aby dać popis umiejętności sopranistki, w partii której rozwijają się koloraturowe struktury. Podczas wykonywania należy, jak zawsze, dbać o czystość dźwięku i precyzję zmian agogicznych (częste zmiany, nawet dla poszczególnych taktów odzwierciedlają symbolikę snu). Sopranistki wiedzą, że śpiew koloraturowy związany jest mocno z właściwą impostacją oraz ściśle kontrolowanym appoggio, dlatego podczas wykonywania należy pamiętać o pełnej kontroli oddechu.

Przykładowy zapis nutowy 41:

花腔 节奏自由

陈白露 *f* (稍快) *p* (稍慢) *tr* (稍快)

啊哈哈哈哈哈 啊哈哈哈哈哈 啊哈哈哈哈哈

Piano *p* *mf*



陈白露 (稍慢) *tr* (加紧) *rit.*

啊哈哈哈哈哈 啊哈哈哈哈哈 啊哈哈哈哈哈 啊哈哈哈哈哈

Piano *rit.*

17

陈白露 *f* *tr* *mp* *f* =60 (放慢)

啊哈哈哈哈哈 哈哈哈哈哈 时间要到了,

Piano *Vc. solo* *tr* *mp* =60

2.1.5 Analiza części F

W 81. takcie solo klarnetu nagle przekierowuje całą muzykę w innym kierunku, czemu towarzyszy akompaniament sekcji smyczkowej. Cały akompaniament traci radosny blask, a muzyka powraca do początkowej mrocznej scenerii. Z nagłą zmianą charakteru muzyki, wróżka Chen Bailu lecąca (w marzeniach) po niebie nagle „spada na ziemię”, bańka jej wyobrażeń pęka bez ostrzeżenia. Upadek – powrót do rzeczywistości jest bolesny. Powraca do rzeczywistości ze świata po drugiej stronie lustra, wracając do momentu z początku występu. Nie mając innego wyboru dodaje sobie kurażu kieliszkiem mocnego alkoholu i wykorzystuje inną/przybraną „ja”, by na powrót zmierzyć się z mroczną rzeczywistością. Śpiewając tę część, należy zwrócić uwagę na nagłą zmianę nastroju, powinna tutaj nastąpić wyraźna zmiana barwy głosu, tak jakby anioł stał się demonem.

Jak wspomniałam wyżej charakter akompaniamentu orkiestry również zmienił się z romantycznego i kojącego na gorączkowy, mroczny. Jak wspomniałam bolesny powrót do rzeczywistości wydaje się być nawet dla jej walecznego serca ponad siły i jedynie zamroczenie alkoholem umożliwia ponowne schowanie się w skorupie fałszywego „ja”. Muzycznie ponowną przemianę podkreślają akcenty, których poprawna realizacja (należy zadbać o wydłużenie artykulacji spółgłosek) unaocznia powrót do fałszywej postaci, której obraz narzucony jest jedynie siłą woli bohaterki, gdzie wszakże pod zda się gładką fasadą, kryje się prawdziwie krucha istota.

Przykładowy zapis nutowy 42:

The image shows a musical score for a piece by Chen Bailu. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$ (放慢) and the dynamic is *mp*.

System 1 (Measures 79-83):
 The vocal line starts with a trill on the first note. The lyrics are: 啊 哈哈哈哈哈 哈哈哈哈哈 时间要到了,
 The piano accompaniment features a *Vc. solo* section with a trill and a triplet.

System 2 (Measures 84-87):
 The vocal line continues with triplets. The lyrics are: 要上场了! 黑夜是一杯浓郁的酒, 现在
 The piano accompaniment includes a *fp* dynamic marking and a *V* (crescendo) marking.

System 3 (Measures 88-91):
 The vocal line has a *f* dynamic marking. The lyrics are: 我要 一口 喝干
 The piano accompaniment features a *f* dynamic marking and a *v* (vibrato) marking.

At the bottom of the page, the number 18 is visible.

7、 “ Westchnienie miłości” (duet Chen Bailu i Poety z 2 aktu opery „Wshód słońca” Jin Xiang’a)

Tłumaczenie tekstu:

1、 爱的咏叹“Westchnienie miłość”

Tekst Chen bailu:

黎明一起爬上山顶迎朝阳， 夜晚一起坐在门前数星星。

Jesteśmy o świcie razem wspięliśmy się na szczyt góry, aby zobaczyć wschód słońca, usiedliśmy przed drzwiami i razem policzyliśmy gwiazdy w nocy.

我们的生活像农夫一样纯， 我们的心田像泉水一样清。

Nasze życie jest czyste jak życie rolników, a nasze serca są czyste jak źródła.

爱情， 爱情， 不要把我遗忘。

Kochaj, kochaj, nie zapomnij o mnie

阵雨洗涤生命洁白无暇， 啊！ 月光沐浴灵魂清又纯。

Wodospady obmywają życie czyste i białe, ach! Światło księżyca kąpie duszę bielą i czystością.

前世缘， 两心永相印。

Związek z poprzedniego życia, dwa serca zostaną odcisnięte na zawsze.

Tekst poety:

黎明一起爬上山顶迎朝阳， 夜晚一起坐在门前数星星。

Jesteśmy o świcie razem wspięliśmy się na szczyt góry, aby zobaczyć wschód słońca, usiedliśmy u progu dnia i razem policzyliśmy gwiazdy w nocy.

我们的生活像农夫一样纯， 我们的心田像泉水一样清。

Nasze życie jest czyste jak życie rolników, a nasze serca są czyste jak źródła.

阵雨洗涤生命洁白无暇， 爱情， 爱情， 让我张开迷茫双眼。

Wodospady obmywają życie czyste i białe, Kochaj, kochaj, pozwól mi otworzyć zmieszane oczy.

啊！ 月光沐浴灵魂清又纯。

ach! Światło księżyca kąpie duszę bielą i czystością.

今生情， 两心永相印。

Miłość w tym życiu, dwa serca zostaną odcisnięte na zawsze.

1. Kontekst dramaturgiczny

Duet pochodzi z 2 aktu i ma miejsce gdy wszyscy goście opuszczają scenę, na której pozostaje tylko poeta i Chen Bailu. W tym momencie poeta wyznaje swoją miłość do Chen Bailu, mając nadzieję, że razem z nim, będzie mogła wrócić do rodzinnych stron, aby wieść zwyczajne życie na wsi. Bohaterka odpowiada, że nie jest to już możliwe, ponieważ gdy znalazła się w ciężkim położeniu, nikt nie wyciągnął do niej wówczas ręki, przez co przeszła nieodwracalną przemianę. Nie ma już dawnej Chen Bailu, Jest znaną osobą towarzyską nazywana w Szanghaju Miss Lulu. Prowadzi teraz luksusowe życie, ma bardzo dużo pieniędzy i biżuterii, a dodatkowo cieszy się uwielbieniem wszystkich wokół. A takiego poziomu życia nie będzie mógł nigdy zapewnić jej biedny poeta. Poeta nazywa ją jej poprzednim imieniem - „Zhu Jun”, co wywołuje w niej falę wspomnień. Wspomnienia te poruszają najczulszą strunę jej duszy, sądzi, że to już przeszłość, że już nie ma do nich powrotu, mimo, że w głębi serca wciąż kocha poetę. Przecież gdy orkiestra zaczyna grać rymowanekę dla dzieci, tak ukochaną przez nich w czasach młodości, oboje obejmują się i śpiewają arię przepełnioną miłością. Chen Bailu bezwiednie podąża za przywołanymi przez Poetę wspomnieniami. Zapomina przez chwilę o swoich wyborach życiowych, o swych postanowieniach, pozwala by przywołane marzenia uniosły ją na skrzydłach wyobraźni.

2. Analiza nagrania pod kątem obranej koncepcji wykonawczej, charakterystyki stopnia trudności partii wokalne oraz podstawowej charakterystyki elementów muzycznych.

Duet składa się łącznie z 46 taktów i można go podzielić na trzy części:

A	B	C
1 - 16	17 - 32	33 - 46
Poniżej wskazuję tonacje, które da się określić zarówno w percepcji słuchowej jak i poprzez analizę znaków chromatycznych przy poszczególnych nutach, wszakże w partyturze brak oznaczeń przykluczowych definiujących jednoznacznie tonację.		
Tonacja A	Tonacja A	A-F-A-Esharp
Wspomnienia	Tęsknić za	nadzieja

Do nagrania zaprosiłam chińskiego tenora p. Shenglin Yin'a, zawodowego śpiewaka i pedagoga aktualnie przygotowującego się do wszczęcia przewodu doktorskiego na UMFC.

2.1 Analiza części A: (1 - 16)

W partii orkiestry kompozytor użył barwy dzwonek oraz wibrafonu do przywołania dziecięcych rymowanek Chen Bailu i poety z czasów, gdy byli młodzi. Jest to przywołanie ich szczęśliwego, niewinnego dzieciństwa, symbol życia, do którego najbardziej tęsknią. „Wspięliśmy się na szczyt góry, aby powitać słońce o świcie, a nocą siedzieliśmy przed drzwiami i liczyliśmy gwiazdy. Nasze życie jest czyste jak życie rolnika, a nasze serca jasne jak źródłana woda” – przez chwilę wydaje im się, jakby wrócili do poprzedniego życia. Ten duet jest najtkliwszym, najśłodszym fragmentem w całej operze, gdzie bohaterowie chwilowo zapominają o mroku codzienności i bólu rzeczywistości. Cudowna podróż w czasie do krainy szczęścia i marzeń.

Przykładowy zapis nutowy 43:

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The instruments listed on the left are Glockenspiel, Vibraphone, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Glockenspiel and Vibraphone parts are in treble clef and play a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Harp part is in bass clef and plays a similar melodic line. The Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts are in treble clef and play a rhythmic accompaniment. The Contrabass part is in bass clef and plays a rhythmic accompaniment. The score includes markings such as *Sostunuto*, *mp*, *fp pizz.*, and a tempo marking of $\text{♩} = 72$. A note in the Violin I part says "(紧接下曲)".

抒情、清纯地

$\text{♩} = 72$

陈白露 *mf*

黎明 一起 爬上山顶迎 朝阳, 夜晚 一起 坐在门前数星

诗人 *mf*

黎明 一起 爬上山顶迎 朝阳, 夜晚 一起 坐在门前数星

Piano *mf*

8

陈白露

星, 喂 我们的 生活 像 农夫 一样 纯, 我们的 心田 像

诗人

星, 喂 我们的 生活 像 农夫 一样 纯, 我们的 心田 像

Pno.

15

陈白露 *mf*

泉水 一样 清。 爱 情 爱 情 不 要 把 我 遗 忘,

诗人

泉水 一样 清。

Pno. *mp*

vib

2.2 Analiza części B: (16 - 32)

Chen Bailu i Poeta wyznają sobie szczerze: „Miłości, nie zapominaj o mnie, woda obmyje me życie pozostawiając je jasnym i czystym; miłość pozwoliła mi otworzyć szeroko oczy, a światło księżyca obmywa moją czystą i jasną duszę”. W tym momencie serce Chen Bailu drży, gorąco pragnie by powrócić wraz z Ukochanym do

romantycznego i pięknego świata przeszłości. Realizacja partii wokalne tej części może sprawić trudności z uwagi na nagromadzenie dużych skoków interwałowych i frazy progresywnie pnące się w górę. W konsekwencji zarówno dbałość o poprawną impostację przy skokach jak i dbałość legatowe, staranne appoggio może nastreczyć sporo trudności zwłaszcza z koniecznością utrzymania słodkiej, czulej barwy, adekwatnej do wyrażenia pożądanego stanu emocjonalnego.

Przykładowy zapis nutowy 44:

27

陈白露
诗人
Pno.

阵雨洗滌 生命洁无暇
阵雨洗滌 生命洁无暇 (哦) 爱情爱情 让我睁开迷茫

28

陈白露
诗人
Pno.

明月光 沐浴 灵魂清又纯!
双眼, 月光 沐浴 灵魂清又纯!

2.3 Analiza części C: (33 - 46)

W taktach 33-39 części C następuje modulacja wpraw do F-dur, by ostatecznie zakończyć się na Es-dur. Koda partii orkiestrowej jest bardzo bogata. Biorą w niej udział prawie wszystkie instrumenty. Przy uroczystym wsparciu orkiestry, Chen Bailu i Poeta znajdują swój punkt rezonansu uczuciowego i wokálnego, "Predestynowany związek, miłość w tym życiu i dwa serca na zawsze". Kończą unisono całując się namiętnie. Podczas śpiewania należy zwrócić szczególną uwagę na precyzję intonacji przy modulacji, a w kodzie, przy ostatnich słowach (progresywny, pnący się w górę motyw, śpiewany unisono z tenorem, w dynamice piano) uzyskać pożądaną dynamikę, barwowe zestrojenie z partnerem, wspólną realizację doboru powietrza. Niezwykle wymagająca fraza wszakże decydująca dla odbioru wiarygodnych emocji. Jedna

falszywa nuta burzy poczucie zatopienia się w idealnym świecie wyobrażonym.

Przykładowy zapis nutowy 45:

28

白露
诗人

明月光沐浴灵魂清又纯!
双眼, 月光沐浴灵魂清又纯!

Pno.

35

白露
诗人

前世缘
今生

no.

40

白露
诗人

两心永相印!
情两心永相印!

no.

dim. mp [两人相吻]

8. "Addio" (aria Chen Bailu z 4 aktu opery „Wschód słońca” Jin Xiang’a)

Tłumaczenie tekstu:

诀别“Addio”

走了，走了。

Odszedł, odszedł.

空了，空了。

Puste, puste.

醒了，醒了。

Obudziłam się, obudziłam.

游戏已结束了，大幕已落下了。

Gra się skończyła i opadła kurtyna.

你是谁，你是谁，陌生的女人。为什么我不认识你？

Kim Ty jesteś, Kim Ty jesteś, dziwna kobieto. Dlaczego cię nie znam?

你是谁，你是谁，可悲的女人，可是我救不了你。

Kim Ty jesteś, Kim Ty jesteś, smutna kobieto, ale nie mogę cię uratować.

你的灵魂已厌倦了，你的心早已离我而去。

Twoja dusza jest zmęczona, Twoje serce już mnie opuściło.

不会再害怕，也不值得流泪。

Nie bój się już i nie jest to warte łez.

这不是世界末日，只是你的路已走到尽头。

To nie jest koniec świata, ale twoja droga dobiegła końca.

天就要亮了，酒杯已干了。

Będzie świt i kieliszek do wina jest suchy.

平静的上路吧，把黑夜留在后面。

Idź spokojnie w drogę, zostawiając za sobą noc.

哦，这舞台曾属于你，你是那样艳丽耀眼，多少人为你痴迷，拜倒在你的罗裙下。

Och, ten etap kiedyś należał do ciebie, jesteś taka piękna i olśniewająca, ilu ludzi ma obsesję na twoim punkcie i kłania się pod twoją spódnicą.

当年你荣华富贵，如今已人去楼空。

Byłeś wspaniały i bogaty, ale teraz jesteś pusty.

走吧，时间到了，该下场了。

Chodźmy, czas się skończył, czas się skończyć.

天就要亮了，酒杯已干了。

Będzie świt i kieliszek do wina jest suchy.

平静的上路吧，把黑夜留在后面。

Idź spokojnie w drogę, zostawiając za sobą noc.

再见，太阳，再见，明天。

Do widzenia, słońce, do widzenia, jutro.

啊，自在呼唤，勇敢的面向。

Ach, wolność woła, odważnym spojrzeniem.

自在呼唤，平静的上路吧，把黑夜留在后面。

Wolność wzywa, idź spokojnie w drogę i zostaw noc za sobą.

这是最后的勇敢！

To ostatni akt odwagi!

1. Kontekst dramaturgiczny

Jest to ostatnia aria całej opery, nawiązująca do pierwszej arii „Kim jesteś”. Obie arie przedstawiają Chen Bailu stojącą w pokoju i obserwującą swoje odbicie w lustrze, jednakże bohaterka w obu ariach jest w zgoła innym stanie umysłu.

W międzyczasie Chen Bailu przeszła przez najtrudniejszy etap życia - bankructwo Pan Yuetinga. Wraz z odejściem poety, wszystkie jej rzeczy zostały przeniesione, a jej pozornie luksusowe życie rozsypało się. Obciążona niespłaconymi długami konfrontuje się z możliwymi rozwiązaniami. Jeśli chciałaby dalej żyć na dotychczasowym statusie musiałaby, szukając schronienia, wpaść w objęcia tyrańcy, Jina Baye, a takie życie, po doświadczeniu życia z poetą, byłoby dla niej gorsze niż śmierć.

Osobiście znajduję wiele podobieństw dla kontekstu dramaturgicznego „Addio” w chińskiej operze „Sunrise” i „Addio” z Traviaty. Obie arie zdarzają się pod koniec opery. W obu jest to moment tuż przed śmiercią bohaterki. Obie przesycone są rozpaczą, nostalgią, pożegnaniem. Jest wszakże istotna różnica, która polega na tym, że Chen Bailu nie znajduje już powodu by żyć dalej (przedawkowuje tabletki nasenne), gdy Violetta chciałaby żyć ale pokonuje ją śmiertelna choroba. Jako widzowie w Traviacie doznajemy pocieszenia widząc Alfreda trzymającego Violettę do ostatnich chwil w swych objęciach, tymczasem Chen Bailu umiera samotnie w aurze rozpacz i beznadziei. To subtelne przesunięcie akcentu powoduje, że klimat opery bardziej przypomina mroczny klimat powieści dickensowskich czy ciężkich realistycznych

powieści Emila Zoli niż pulsujące emocjami klimaty malowane librettem opartym na powieści Aleksandra Dumasa.

2. Analiza nagrania pod kątem obranej koncepcji wykonawczej, charakterystyki stopnia trudności partii wokalne oraz podstawowej charakterystyki elementów muzycznych.

Ta aria składa się łącznie z 93 taktów, które można podzielić na pięć części.

A	B	C	D	E
Wstęp, który jest zakończeniem	Przetworzenie	Fantazja	Sen	Wolność
1 - 15	16 - 38	39 - 46	47 - 62	63 - 93

2.1 Analiza części A

Sekcja smyczkowa partii instrumentalnej powoli gra ponurą melodię, prowadząc do melodii głównej zbudowanej na półtonach. Wszystkie linie muzyczne schodzą gamą w dół, obrazując/kreśląc nieskończony smutek Chen Bailu.

Chen Bailu stoi samotnie w pustym pokoju, patrząc na wszystko wokół siebie i swoje odbicie w lustrze, zdaje się być skrajnie zmęczona. W tekście zastosowano jakby kilku równoległych zdań/kwestii: „Idź, idź, opróżnij, opróżnij, obudź się, obudź, gra się skończyła, kurtyna opadła”. Bohaterka zdaje sobie sprawę, że jej życie dobiegło końca, a ciemności ją otaczające zdają się ją pożerać niczym otchłań. Wie, rozumie, że została opuszczona przez ten świat i właśnie sięgnęła dna rozpacz. Śpiewając należy wczuć się w emocje bohaterki, każde zdanie ma tendencję opadającą i symbolizuje całkowity brak nadziei, ale jakby też proces utraty nadziei.

Przykładowy zapis nutowy 46:

【曲十二】《诀别》（陈白露的咏叹调）

[陈疲惫地走到镜子前，望着镜子失落地...]

钢琴

6 (陈) *mf*
走了，啊走了，空了，啊空了，醒了啊醒了，

11
游戏已结束了（啊）大幕已落下了。你是

Pno.

2.2 Analiza części B:

Ta część składa się z repryzy głównej melodii arii „Kim jesteś” Chen Bailu. Jednakże, przy drugim pojawieniu się melodii jest ona nacechowana emocjonalnie w zgoła odmienny sposób. Partia instrumentalna (t. 16-32) składa się z tła sekcji smyczkowej, a w taktach 33-38 znacząco przyspiesza i akcentuje, co podkreśla przemianę wewnętrzną bohaterki.

Kiedy widzi siebie w lustrze i pyta „kim jesteś”, znowu jest dla siebie zupełnie obca. Za drugim razem towarzyszy temu nuta litości, pozwalająca oddzielić się od siebie w lustrze. Czuje, że ta druga „ona” jest bardzo smutna i nie może nic zrobić, by się uratować - ponieważ jej dusza i zdolność do marzeń są już bezpowrotnie stracone. Dzięki temu od teraz nie ma już potrzeby się bać czy ronić łez, bo życie tak czy inaczej dobiegło końca. Podczas występu należy zwrócić uwagę na detale psychologicznej przemiany Chen Bailu, od początkowej straty i bezradności przez rozpacz, aż po

ostateczną desperację, wreszcie obojętność, wynikającą z braku strachu przed śmiercią. Chen Bailu konstatuje, że jej dalsza egzystencja będzie gorsza niżli śmierć, dlatego też lepiej jest odejść z tego świata, niż zostać. Kiedy człowiek nie boi się śmierci, to nie straszne mu już nic.

Przykładowy zapis nutowy 47:

17
谁? 你是谁, 陌生的女人, 为什么我不认识你, 你是

Pno.

Fl.

181

Detailed description: This block contains the first system of a musical score, measures 17-20. It features a vocal line in treble clef with lyrics in Chinese. The piano accompaniment is in bass clef, consisting of chords and a steady eighth-note bass line. A flute part (Fl.) is indicated with a 7-measure rest and then enters in measure 19. The page number 181 is centered below the system.

21
谁 你是谁? 可悲的女人可是我救不了你,

Pno.

Cl.

24
你的灵魂已厌倦了, 你的

Pno.

Detailed description: This block contains the second and third systems of the musical score, measures 21-24. The second system (measures 21-23) shows the vocal line continuing with lyrics, and the piano accompaniment. A clarinet part (Cl.) is indicated with a 7-measure rest and then enters in measure 23. The third system (measures 24-26) shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The page number 104 is centered below the entire block.

27

心 早 已 离 我 而 去, 不 会 再 害 怕, 也

Pno.

31

不 值 得 流 泪, 这 不 是 世 界 末 日, 只 是 你 的 路 已

Pno.

182

35

[陈端起酒杯, 把药倒进嘴里 把酒和着药片一饮而尽, 空药瓶啷当地]

走 到 尽 头, 走 到 了 尽 头, 天 就 要 亮 了,

(弦乐随人声主旋)

Pno.

2.3 Analiza części C

W takcie 38 następuje krótka tymczasowa modulacja, podczas której Chen Bailu trzymając kieliszek z alkoholem wkłada sobie do ust truciznę, po czym popija ją jednym haustem, upuszczając kieliszek. Ten szybki zdecydowany ruch w zgrabny sposób pokazuje brak zawahania ze strony Chen Bailu i determinację by umrzeć. "Za chwilę

świta, kieliszek jest już pusty, spokojnie ruszaj w drogę, zostaw noc za sobą” - te dwa zdania stanowią pierwszy punkt kulminacyjny arii, bowiem w chwili przełknięcia trucizny, bohaterka zostaje wyzwolona.

Przykładowy zapis nutowy 48:

The image shows a musical score for voice and piano. The top system starts at measure 35. The vocal line is in treble clef with lyrics in Chinese. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). Above the piano part, there is a note: "[陈端起酒杯, 把药倒进嘴里 把酒和着药片一饮而尽, 空药瓶啣当落地]" and another note: "(弦乐随人声主旋)". The bottom system starts at measure 41. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment continues. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'mf'.

2.4 Analiza części D

W takcie 47 Chen Bailu nagle słabnie, jak gdyby minione życie przebiegło jej przed oczami, wydaje się także kpić ze swojego odbicia w lustrze: „ta scena kiedyś należała do ciebie, byłaś tak wspaniała i olśniewająca, iluż miało na twym punkcie obsesję i padało u twych stóp. W przeszłości byłaś na szczycie, teraz jesteś tu sama, opuszczona, idź już! Nadszedł czas na zejście ze sceny!”. Ta rozmowa prowadzona z samą sobą jest rozmową jakby z kimś kto żył oddzielnie. Uczuciowy dystans jest dowodem psychicznego przejścia granicy pomiędzy śmiercią, a życiem. Mówi do swojego odbicia w lustrze, że nie musi już występować, ta sztuka dobiegła definitywnego końca.

Przykładowy zapis nutowy 49:

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 47-52) features a vocal line starting with a forte (*fp*) dynamic and a piano (*mf*) dynamic. The lyrics are: "哦! 这舞台曾属于你, 你是那样艳丽耀眼, 多少人为你". The piano accompaniment includes trills and arpeggiated figures. The second system (measures 53-57) continues the vocal line with lyrics: "痴迷, 拜倒在你的罗裙下。 当年你荣华富贵,". The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns and trills. The third system (measures 58-62) concludes with the lyrics: "如今已人去楼空。 走吧 时间到了该下场了, 时间到了该下场了, 哦!". The piano accompaniment ends with a trill. The page number 183 is centered below the second system.

2.5 Analiza części E:

Część E została przez kompozytora oznaczona agogicznie terminem *piu mosso*, w odniesieniu do części poprzedniej. Metrum nieustannie pulsuje między 4/4 a 4/3, co ma za zadanie podkreślać skomplikowane emocje umierającej, ale też na swój sposób obrazuje sam fizyczny proces umierania. W codzie (t. 90) po wyśpiewaniu ostatniego

słowa, muzyka gwałtownie przyspiesza, a Chen Bailu drze na kawałki niezapłacone rachunki i rzuca je w powietrze, po czym upada.

Jeśli Chen Bailu wierzy w znaki zodiaku, myślę, że musi być spod znaku Bliźniąt. Ponieważ jej osobowość zawsze była podwójna, w połączeniu z presją życia, wydaje mi się, że staje się nieco schizofreniczna.

W ostatniej części zaczyna się nadmiernie ekscytować, może to lekarstwo zaczęło działać, a może to szczęście na myśl o nowym życiu. Zaczyna się żegnać ze swoją przeszłą „ja” i tym mrocznym światem. "Za chwilę świta, kieliszek jest już pusty, spokojnie ruszaj w drogę, zostaw noc za sobą, żegnaj słońce, żegnaj jutro, wolność wzywa, dzielnie staw jej czoła, to ostatni moment na odwagę!" Myślę, że Chen Bailu w tej chwili cieszy się większym urokiem niż kiedykolwiek wcześniej (przynajmniej tak ja ją postrzegam, w mojej koncepcji wykonawczej), ponieważ jest w stanie odważnie stawić czoła śmierci. Wszakże śmierć nie oznacza jedynie uwolnienia się od doczesnych bolączek, a także rozpoczęcie nowego życia (bohaterka wierzy, że gdzieś tam, w innym życiu się odrodzi). Ta aria również odwołuje się do motywu tekstu z pierwszej arii: „Wstaje słońce lecz za nim ciemność. I nie jest to słońce dla nas dlatego zasnąć chcemy”.

Podczas wykonywania należy się delikatnie uśmiechać, zwłaszcza przy ostatnim zdaniu „To ostatni moment na odwagę!”.

Paradoksalnie odczuwam to jako największą eksplozję emocji w całej arii.

Przykładowy zapis nutowy 50:

(稍激动)
piu mosso

63 *fp* *tr* *mf*

天 就 要 亮 了, 酒 杯 已 干 了,

Pno.

69 *tr* *mp*

平 静 地 上 路 吧, 把 黑 夜 留 在 后 面, 再 见

Pno.

75

太 阳。 啊 再 见 明 天 啊 自 由 在 呼 唤 勇 敢 地 面 向,

Pno.

82

自由在呼唤, 平静地上路把黑夜留在后面。 这是最

Pno.

88

加快 $\text{♩} = 108$

后的勇敢。

Pno.

93

[陈撕碎账单, 账单满天飞舞] [陈欲倒下, 诗人冲上扶住]

Pno.

Rozdział piąty: Chińskie wykonania oper "La Traviata" i "Wschód Słońca"

W rzeczywistości, odkąd oryginalne dzieło Alexandre'a Dumasa zaczęło zyskiwać na popularności i w 1899 roku, kiedy Lin Shu przetłumaczył „Dagę Kameliową” na klasyczny chiński, ta opowieść o miłosnej tragedii pozostaje w chińskim obiegu od ponad 100 lat. Od późnej dynastii Qing (przełomu XIX i XX wieku) postać Violetty - Dagi Kameliowej stała się najpopularniejszą zagraniczną postacią powieściową w Chinach. Otworzyła Chińczykom okno na świat pozwalając spojrzeć na światową literaturę i zainspirować myślenie. Dlaczego tego rodzaju popularna powieść romantyczna miała tak głęboki wpływ w Chinach? Chen Sihe uważa, że zamiast mówić o tym, że „Traviata” głęboko odwołuje się do współczesnej literatury chińskiej pod względem wartości literackiej i artystycznej, lepiej jest pomyśleć, że rzeczywistość mroków społeczeństwa we Francji, którą ujawnił i skrytykował Alexandre Dumas, była dość podobna do sytuacji w Chinach Cesarskich w tamtym czasie. Poniższe zdjęcie przedstawia rękopis chińskiej wersji „Traviaty”:



Pod naciskiem premiera Zhou Enlaia, 28 grudnia 1956 r. w Teatrze Tianqiao w Pekinie wystawiono operę „Traviata”, w której przygotowaniu uczestniczyli sowieccy eksperci. Była to również pierwsza zachodnia opera, którą zobaczyli Chińczycy. „Traviata” przeniosła się na scenę chińską, co było bardzo sensacyjnym wydarzeniem literackim roku. Od tego czasu, jako jedna z najpopularniejszych oper na świecie, „Traviata” ma dla Chińczyków wyjątkową wartość, jest to bowiem „najbardziej znana i najbliższa Chińczykom opera zachodnia”. Słynna chińska sopranistka koloraturowa Zhang Quan zaśpiewała po raz pierwszy na scenie „Traviatę” z Li Guangxi w całości po chińsku. Barwa głosu Zhang Quan jest czysta i słodka, a Violetta, którą portretuje, jest szczerą, delikatną i żywą. To właśnie ona wykonywała słynną arię Violetty przed zakończeniem pierwszego aktu „Traviaty”. Przez ponad osiem minut śpiewała po chińsku, a jej płynny głos i wyraźne akcentowanie zasługują na miano „Pierwszej Dagi

Kameliowej" na chińskiej scenie operowej. Natomiast tenor Li Guangxi zastąpił z głównej roli Alfredo, później przypomniał sobie pierwszą zachodnią operę „Traviata” wykonaną przez Chińczyków i powiedział³⁴, że praca ta została wykonana z pomocą ekspertów z byłego Związku Radzieckiego. „W tamtym czasie panował trend okupowania teatrów i rozwijania sztuki, wybierania różnych ciekawych repertuarów skąd tylko ktoś zdołał, a wśród nich „Traviata” nadawała się do odbioru przez zwykłych ludzi i jak i tych o wysublimowanym guście. Źródła z Muzeum Metropolitan Opera w Nowym Jorku pokazują, że to właśnie ta sztuka jest jedną z najczęściej wykonywanych oper. W tamtym czasie po zakończeniu niemalże każdego spektaklu, widzowie zrywali się z widowni i zalani łzami, często krzycząc, napierali na scenę aby pokazać nam swoje wzruszenie”. „Od 1956 do 1984 roku „Traviata była wykonywana dwadzieścia razy na wielkiej scenie w Szanghaju liczącej 2400 miejsc i trzydzieści dziewięć kolejnych razy w Pałacu Kultury Pierwszych Pracowników w Tianjin mieszczącym 2300 miejsc. Tylko w 1979 roku publiczność ciesząca się tą zachodnią operą w Chinach przekroczyła co najmniej 130 tysięcy osób”.

Poniższe zdjęcie przedstawia fotosy z debiutu Li Guangxi w 1956 roku w National Grand Theatre:



34 http://culture.china.com.cn/xiju/2010-05/19/content_20070242.htm 04/07/2020



We współczesnych Chinach rozwój opery przebiegał już równoległe do rozwoju światowego, a „Traviata” była wystawiana w Chinach w wielu wersjach, tysiące razy. Przede wszystkim należy wspomnieć, że premiera w National Center for the Performing Arts w tej wersji „Traviaty” wyprodukowanej przez National Center for the Performing Arts miała swoją premierę w 2010 roku. Reżyser i projektant oświetlenia, Haining Brockhouse, wykorzystał ogromną lustrzaną scenę, która niewątpliwie zapadła w pamięć chińskiej publiczności, była bowiem pełna „poetyckiego piękna” i symbolicznego znaczenia, odzwierciedlając rzeczywistość, między którą a lustrem odbijały się także miłość, życie i śmierć Damy Kameliowej. Ponadto, kostiumy zaprojektowane zostały na podstawie obrazów słynnego włoskiego malarza Giovanniego Botiniego przywróciły społeczną scenerię Paryża z XIX wieku i w pełni odzwierciedlały trendy epoki. Reżyser Haining Brockhouse powiedział, że nowa wersja „Traviaty” przywróciła 100-letnią adaptację Verdiego dokonaną na oryginalnym dziele Dumasa i zmieniła całą historię w koszmar Alfreda. Z punktu widzenia prezentacji scenicznej efekt iluzji, jaki dają efekty specjalne (światło i cień), daje również widzom wspaniałe poczucie zagubienia między rzeczywistością i fantazją.

Główne spektakle National Center for the Performing Arts od 2010 do 2019:

Rok	Reżyser	Dyrygent	Violetta	Alfredo	Germont
2010	Haining Brockhouse	Lorin Maazel	Mary Dunleavy Zhang Liping	Massimo Giordano Ding Yi	Dario Solari, Liao Changyong
2011	Haining Brockhouse	Chen Zuohuang	Inva Mula	Massimo Giordano Ding Yi	Dario Solari, Liao Changyong
2014	Haining Brockhouse	Andrea Battistoni	Zhang Liping, Zhou Xiaolin	Mo Hualun, Wang Chuanyue	Liao Changyong, Zhang Feng
2016	Haining Brockhouse	Yu Long	Zhang Liping Song Yuanming	Mo Hualun Wang Chuanyue	Liao Changyong Zhang Feng
2019	Haining Brockhouse	Renato Palumbo	Maria Mudrak, Zhou Xiaolin Zhou Xiaolin	Shi Yijie, Xue Haoyin,	Fabian Veloz, Yuan Chenye

Poniższe zdjęcie przedstawia kadr z pierwszego przedstawienia w wersji National Grand Theatre:



Drugą, bardziej klasyczną wersją jest premierowa wersja produkcji Shanghai Opera House. Wersja Shanghai Opera House różni się od tradycyjnej stylistyki. Sceny całej sztuki umieszczone są na tylnym pokładzie białego, międzynarodowego statku wycieczkowego „Camellia”. W ten sposób widownia naturalnie znajduje się w miejscu ładowni. Wszystkie występy aktorów odbywają się na tym tylnym pokładzie. Basen na pokładzie staje się wnęką na orkiestrę, w której gra 70ciu muzyków na żywo. Dzięki zaprojektowaniu dwóch estakad i dwóch kabin na drabinach rozwiązano sytuację wszystkich aktorów na scenie i poza nią, a scenę wzbogacono poprzez przekształcenie kolorowych flag, wiszących świateł, stołów i krzeseł oraz samego basenu. Projekt kostiumów łączy elementy wschodnie i zachodnie, wprowadza odważne innowacje artystyczne, łącząc najnowsze trendy z tradycyjnymi chińskimi qipao, co jest absolutnie niesamowite. Dama Kameliowa w Szanghaju pojawia się w kostiumie kąpielowym, a z basenu wychodzi aktor grający Alfredo, ubrany w szlafrok i radośnie śpiewa arię, w której zaleca się do Violetty.

Główna obsada:

Rok	Reżyser	Dyrygent	Violetta	Alfredo	Germont
2016	Yi Liming ³⁵	Zhang Guoyong ³⁶	Xu Xiaoying, Song Qian	Han Peng, Yu Haolei	Sun Li

Poniższe zdjęcie przedstawia wersję Opery w Szanghaju:

³⁵ Dyrektor artystyczny i dyrektor Beijing Xinchuan Theater Art Center. W 2008 roku założył nową grupę teatralną i wyreżyserował współczesne dramaty, w tym „Herbaciarnię”, „Burzę z piorunami”, „Hamleta”, sztukę Eguene’a O’Neilla „Trylogia żaloby” oraz „Lobbystę” i „Przewodnik” chińskiego współczesnego dramaturga Xu Yinga. Współreżyserował z Lin Zhaohua dzieła takie jak: „Nowe historie” i „Generał Kou Liulan”. W 2013 roku w Teatrze Wielkim w Tianjinie wyreżyserował operę „Zamek Sinobrodego” skomponowaną przez Belę Bartoka oraz operę „Król Edyp” Igora Strawińskiego.

³⁶ Znany chiński dyrygent, ukończył wydział dyrygentury w Szanghajskim Konserwatorium Muzycznym w 1983 roku, w 1997 roku uzyskał tytuł doktora muzyki w Moskiewskim Państwowym Konserwatorium im. Piotra Czajkowskiego. Studiował pod okiem Huanga Xiaotonga, słynnego dyrygenta i pedagoga muzycznego oraz Rozhdstvinsky’ego, słynnego rosyjskiego dyrygenta. Wcześniej był dziekanem i dyrektorem artystycznym Shanghai Opera House, obecnie jest profesorem i dyrektorem Wydziału Dyrygentury Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego oraz głównym dyrygentem Shanghai Opera House.



Trzecią znakomitą wersją opery jest wersja wyreżyserowana przez operę w Tianjinie, a czas akcji tego włoskiego klasyka operowego zmienia się również z osiemnastowiecznego Paryża na Tianjin w czasach Republiki Chińskiej w pierwszej połowie XX wieku. Znane z pierwotnej wersji miejsca towarzyskie, wiejskie chaty i prywatne domy bohaterów w Paryżu stały się chińskimi herbaciarniami, klasycznymi chińskimi ogrodami i świątyniami. Kostiumy łączą w sobie wpływy zachodnie, a także elementy z chińskiej tradycji takie jak qipao i changpao. Imiona postaci zamieniono na chińskie. Jednakże najciekawszym elementem będą z pewnością napisy w stylu opery

Kunqu. Nie jest to jedynie bardzo silne nawiązanie do chińskiej tradycji operowej, ale także zmiana tradycyjnej funkcji napisów, tak aby „narodziny” zachodniej opery wydawały się bardziej „kompletne”, sprawiając przy tym, że ta pierwotnie bardzo wyjątkowa wersja będzie się wyróżniać w wielu wersjach na chińskiej scenie przez ponad 30 lat. Reżyserem tej wersji jest ta sama osoba, która wyreżyserowała wersję Shanghai Opera House - Yi Liming. Twórca powiedział w wywiadzie, że na czas akcji wybrał Tianjin pod panowaniem Republiki Chińskiej, ponieważ sceneria była bardzo podobna do Paryża z dzieła oryginalnego. Tianjin historycznie był wówczas zagraniczną koncesją i miastem portowym, gdzie mieszały się kultury wschodu i zachodu. Nie brakowało tam także historii miłosnych między śpiewaczkami a paniczami. W tym kontekście fabuła „La Traviaty” wydaje się pasować logicznie. „La Traviata” w oryginale była już zbyt klasyczna i ze względu na wielokrotne wystawianie w Chinach, jej kolejna identyczna wersja nie miała szansy na sukces. W wersji republikańskiej wszystkie sceny i kostiumy są znane chińskiej publiczności. Kasyno stało się tradycyjnym chińskim teatrem, Cyganka - kobietą grającą na tradycyjnym chińskim instrumencie pipa, a walki byków - chińskim tańcem lwa. Tego rodzaju korespondencja kulturowa jest bardzo interesująca, pozostawia bowiem publiczność z wyjątkowymi wrażeniami, które na długo zapadają w pamięć.

Główna obsada:

Rok	Reżyser	Dyrygent	Violetta	Alfredo	Germont
2014	Yi Liming	Tang Muihai	Ekaterina Bakanova, Yu Pingli	Giuseppe Varano, Wang Zenan	Polo Coni, Wang Lai

Poniższe zdjęcie przedstawia wersję Opery w Tianjinie:



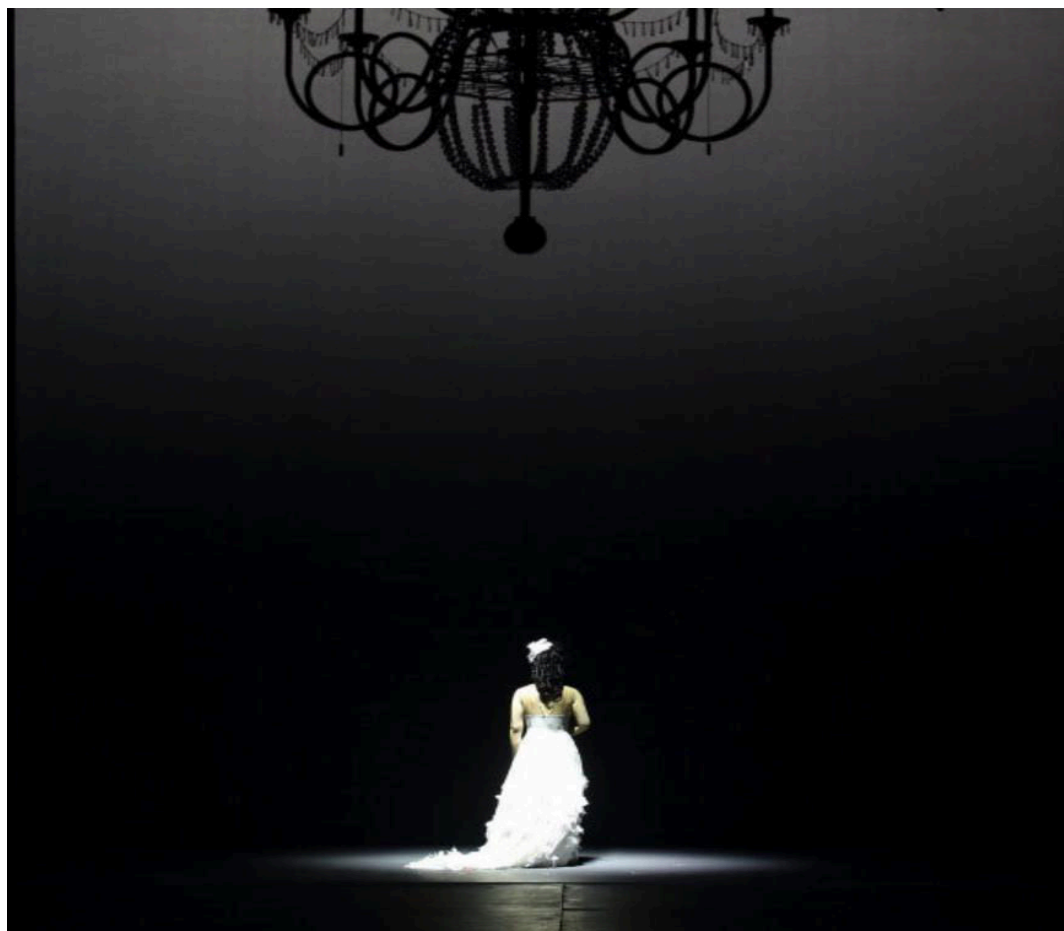
Opera „Wschód Słońca” to siódma oryginalna chińska opera National Center for the Performing Arts. Klasyczna sztuka „Wschód słońca” mistrza dramatu Cao Yu, dzięki charakterystycznemu współczesnemu charakterowi i głębokiej konotacji historycznej, staje się wiodącym dziełem w jego repertuarze. Dzieło to było wykonywane w wielu wersjach od dziesięcioleci, a jego wpływ był ogromny. W 2015 r. minęła 80. rocznica powstania i premiery „Wschodu Słońca”. Z tej okazji National Center for the Performing Arts zaprosiło słynnego kompozytora Jin Xianga, scenarzystę Wana Fanga, reżysera Li Liuyi i inne najwyższej klasy grupy twórcze do stworzenia pierwszej wersji operowej sztuki, będącej hołdem dla klasyki i ukłonem w stronę mistrza. Córka Cao Yu, Wan

Fang, dzięki głębokiemu zrozumieniu pracy i wyjątkowym uczuciom jej towarzyszącym, jest zdolna do głębokiego przeżywania tragedii dzieła oryginalnego, co pozwoliło na szczegółowy opis nastrojów bohaterów i ich etyki społecznej. Muzyka kompozytora Jin Xiang jest płynna i zwięzła, nić fabularna wyraźna i czysta, wycucie kolorytu bogate - dzieło bez wątpienia posiada charakterystyczny styl minionych czasów. W procesie tworzenia zwrócono szczególną uwagę na wzmocnienie dramatycznego konfliktu muzycznego i dokładne ukształtowanie muzycznego obrazu postaci.

Główna obsada wersji National Grand Theatre:

Rok	Kompozycja	Librecista	Dyrygent	Reżyser	Chen Bailu	Poeta	Pan Yueting
2015	Jin Xiang	Wan Fang	Lu Jia	Li Liuyi	Song Yuanming, Ke Luwa	Dai Yuqiang, Xue Haoyin	Liu Songhu

Poniższe zdjęcie przedstawia kadry z wersji National Center for the Performing arts:





Kolejna wersja została przygotowana wspólnie przez nauczycieli i uczniów Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego. Skomponowanie spektaklu „Wschód słońca” zajęło ponad rok. Sławni kompozytorzy tacy jak Jin Fuzai i Dong Weijie połączyli wiele różnych stylów śpiewu operowego. Słowo „dobrze brzmiący” jest obecne w tym kontekście wszędzie, łącznie z wielkimi śpiewami operowymi i jazzowymi, a także żywymi i figlarnymi melodiami muzyki popularnej i pieśni ludowych. Zachód i Chiny, tradycja i nowoczesność, wszystkie te elementy doskonale łączą się ze sobą, podczas gdy libretto zachowuje oryginalny dialog w klasycznym języku chińskim, dodano do niego wiele oryginalnego języka potocznego, aby uczynić muzykę bardziej atrakcyjną. Koncertowa wersja opery „Wschód Słońca” została napisana przez Wu Yigonga, skomponowana przez Jina Fuzai i Dong Weijie, wyprodukowana przez Szanghajskie Konserwatorium Muzyczne, w wykonaniu dyrygenta Zhanga Lianga, Szanghajskiej Orkiestry Filharmicznej, Tupy Młodzieżowej Shanghajskiego Konserwatorium Muzycznego i Chóru Shanghajskiego Konserwatorium Muzycznego. Obecnie na scenach oper chińskich wykonywane są dwie wersje „Wschodu słońca”. Ten sam temat zostaje opracowany przez różnych twórców, stąd każdorazowo pojawia się nowa perspektywa, punkt wyjścia i temperament dzieła, co publiczność przyjmie w odmienny sposób.

Poniższe zdjęcie przedstawia kadry z wersji Szanghajskiego Konserwatorium

Muzycznego:



Przed narodzinami wersji operowej istniało wiele innych wersji, takich jak wersja dramatyczna, wersja filmowa i wersja w formie dramatu telewizyjnego. Poniżej znajduje się podsumowanie wszystkich form artystycznych „Wschodu Słońca”:

1956, dramat mówiony, Pekinu Renyi „Wschód Słońca” Reżyser: Ouyang Shanzun; W

rolach głównych: Yang Wei, Zhou Zheng,

1956, film z Hongkongu „Wschód Słońca” z udziałem Xia Meng,

1981 roku Beijing Renyi, rearanżacja dramatu mówionego „Wschód Słońca” Reżyser: Diao Guangtan, z udziałem: Yan Minqiu, Yang Lixin, Scenarzysta: Cao Yu, Wan Fang; Z udziałem: Fang Shu

1985, film, Shanghai Film Studio, „Wschód Słońca”, Reżyser: Yu Benzhen

1997, dramat mówiony, Pekinu Renyi, „Wschód słońca” - z okazji 90. rocznicy urodzin Cao Yu. Reżyser: Ren Ming

2000, dramat mówiony, Pekinu Renyi, „Wschód słońca” Reżyser: Ren Ming, w rolach głównych: Zheng Tianwei, Feng Yuanzheng

2002, 23 odcinki serialu „Wschód Słońca” Scenariusz: Wan Fang, W rolach głównych: Xu Fan, Siqin Gaowa

2005, dramat mówiony, Tianjin Renyi, „Wschód Słońca” Reżyser: Ren Ming, W rolach głównych: Zhang Yanqiu

2008, Zongzheng Repertory Troupe „Wschód Słońca”, Reżyser: Wang Yansong, W rolach głównych: Chen Shu, Jin Dong, Guo Da

2010, dramat mówiony, Pekinu Renyi, „Wschód słońca” - z okazji 100. rocznicy urodzin Cao Yu Reżyser: Ren Ming, W rolach głównych: Chen Hao, Chen Xuanyu

Posłowie

Ta praca rozpoczyna się od osobistego podsumowania procesu śpiewania i praktyki wykonawczej. Ponadto pogłębiło moje zrozumienie cennych umiejętności i metod, które miałem szczęście uzyskać od profesora. Jest to również dogłębna analiza wielu badań audiowizualnych i materiałów, które uzyskałem. Mam nadzieję, że ta praca może stanowić solidne podstawy dla dalszego samokształcenia i wsparcia teoretycznego, dzięki czemu będę mógł w przyszłości dokonać pozytywnego przełomu w mojej praktyce zarządzania administracyjnego.

Abstract

Through the description and analysis of the soprano in Europe's opera "La traviata" and in Chinese opera "Sunrise", this article understands the respective style characteristics and the similarities and differences of Violetta in "La traviata" and Chen Bailu in "Sunrise". As we all know, the origin and development of Chinese opera is a century later than Europe. Although there are differences in time, there are many similarities in the invisible. For example, when thinking about the topic of my doctoral thesis, I found that although Violetta and Chen Bailu were born in different countries and eras, the life and fate of the two characters are the same Female. Even more amazing is that the Chinese composer Mr. Jin Xiang is called "China Verdi". The original story, the composer, and the character and destiny of the characters are so similar and difference. This makes me very interested to study in depth. When I analysis these two roles deeply, I found the roles of these two sopranos both contain a lot of energy and are very dramatic. When I performing them, they need not only strong voice skills, but more importantly, they must have very full and huge emotions during the performance. These two soprano roles require the singer to have a certain singing experience before learning. It is not recommended for beginners singer to learn. Through in-depth research and learning of these two soprano roles, I have greatly improved my professional skills and performance experience.

The full text consists of five chapters. The introduction studies the purpose and solution of the problem by putting forward the problem.

The first chapter expounds the Origin and Development of Chinese and European Opera. Include the Origin and Development of Chinese Opera and The Origin and Development of European opera.

The second chapter is expounds the Great Composers - Jin Xiang and Verdi

1. Basic biographical facts and creative output of Jin Xiang
2. Basic biographical facts and the creative output of Giuseppe Verdi
3. Creative inspirations of both composers in relation to the works analyzed in the study

The third chapter Analyzing and Comparing the Similarities and Differences of Violetta and Chen Bailu's Characters

1. Literary and historical inspirations, origins of both characters.
2. Analysis and comparison of the similarities and differences between the characters in the context of their stories

3. World premieres of both operas - description of the staging

The fourth Chapter is analysis of recordings of selected fragments of the opera "La Traviata" "Sunrise" performed by myself.

Include:

- 1.Un di felice (Violetta and Alfredo's duetto, La Traviata Act 1 Verdi)
- 2.E strano....ah,forse e lui che l'anima...sempre libera(Violetta's Aria, La Traviata , Act 1, Verdi)
- 3.Pura siccome un angelo (Violetta and Germont's duetto, La Traviata Act 2, Verdi)
- 4.Addio del passato bei sogni ridenti (Violetta's Aria, La Traviata Act 3, Verdi)
- 5.Parigi,o cara,noi lasceremo(Violetta and Alfredo's duetto, La Traviata Act 3, Verdi)
- 6.who are you?(chen bailu's Aria, richu, Act 1,jinxiang)
- 7.love sigh (chen bailu and shiren's duetto, richu, Act 2,jinxiang)
- 8.Addio (chen bailu's Aria, richu, Act 4,jinxiang)

The fifth chapter is expounds the performances of the operas "La Traviata" and "Sunrise" in chinese situation.and Through consulting and researching related materials and data, it showed some information about the premiere performances of La Traviata and Sunrise in China, and listed some important performance information in the famous opera house in China.

In conclusion,Through the explanation of the origin and development of Chinese opera and European opera, and the analysis of the similarities and differences between the two soprano characters "Violetta" and "Chen bailu" in the European opera "La Traviata" and the Chinese opera "Sunrise". And through my in-depth research on singing skills and understanding of the work, the relationship between music and characters is correctly shaped, the method and direction are clear, so that the singer's singing is healthy and clear.

Keywords: Chinese opera;European opera; La Traviata; Sunrise; Chen bailu; Violetta; character analysis; jinxiang; Verdi.

Bibliografia

- 1、钱苑，林华著. 歌剧概论[M]. 上海：上海音乐出版社, 2003.04.
Qian Yuan, Lin Hua, *Geju gailun [M](Zarys opery)*, Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2003.04.
- 2、李泉编著. 走进歌剧[M]. 广州：华南理工大学出版社, 2008.08.
Pod red. Li Quan, *Zoujin geju [M] (Wprowadzenie do opery)*, Guangzhou, Huanan Ligong Daxue Chubanshe, 2008.08.
李成柱著,声乐与歌剧艺术,中央民族大学出版社,2014.01
- 3、Li Chengzhu, *Shengyue yu geju yishu (Muzyka wokalna i sztuka opery)*, Zhongyang Minzu Daxue Chubanshe, 2014.01.
- 4.张欢主编. 表演艺术研究[M]. 乌鲁木齐：新疆人民出版社, 2009.04.p119
Pod red. Zhang Huan, *Biaoyan yishu yanjiu [M] (Badania nad sztukami widowiskowymi)*, Urumqi, Xinjiang Renmin Chubanshe, 2009.04.
5. (德) 保罗·贝克 (Paul Bekker), (美) 房龙著; 曼叶平译. 音乐简史 珍藏插图版[M]. 北京：中国友谊出版公司, 2005.06.
Bekker Paul, Fang Long, tłum. Man Yeping, *Yinyue Jianshi Zhencang Chatuban [M] (tyt. oryg. A Brief History of Music)*, Beijing, Zhongguo Youyi Chubanshe, 2005.06.
- 6.周玲编著. 曼声长歌 意大利歌剧与美声唱法的实践性研究[M]. 北京：文化艺术出版社, 2009.09.p165
Pod red. Zhou Ling, *Mansheng changge: Yidali geju yu meisheng changfa de shijianxing yanjiu [M], (Praktyczne badania nad włoską operą i belcanto)*, Beijing, Wenhua Yishu Chubanshe, 2009.09.
- 7.李乡状主编. 歌剧艺术与欣赏[M]. 长春：吉林音像出版社, 2006.01.
Pod red. Li Xiangzhuang, *Geju yishu yu xinshang [M] (Sztuka i admiracja opery)*, Changchun, Jilin Yinxiang Chubanshe, 2006.01.
- 8.李超著. 声乐艺术发展史[M]. 北京：中央音乐学院出版社, 2011.02.
Li Chao, *Yinyue yishu fazhan shi [M] (Historia rozwoju sztuki muzycznej)*, Beijing, Zhongyang Yinyue Xueyuan Chubanshe, 2011.02.
- 9.余凤高编著. 世界经典歌剧 33[M]. 北京：中国文史出版社, 2013.01.
Pod red. Yu Fenggao, *Shijie jingdian geju 33 [M] (Klasyczne opery świata 33)*, Beijing, Zhongguo Wenshi Chubanshe, 2013.01.
- 10.钱仁康编著. 外国名曲逸话[M]. 上海：上海音乐出版社, 2015.12.

Pod red. Qian Renkang, *Waiguo Mingqu Yihua [M] (Anegdoty o sławnych melodiach zagranicznych)*, Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2015.12.

11. 斯坦利·萨迪 (STANLEY SADIE) 主编; 约翰·泰瑞尔 (JOHN TYRRELL) 执行主编. 新格罗夫音乐与音乐家辞典 第2版 1[M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2012.10.

Pod red. Stanley Sadie, John Tyrrell, *Xin Geluofu yinyue yu yinyuejia cidian di 2 ban 1 [M] (tyt. oryg.: The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Vol 1)*, Changsha, Hunan Wenyi Chubanshe, 2012.10.

12. [美] 保罗·亨利·朗著, 《西方文明中的音乐》, 顾连理若张洪岛、杨燕迪、汤亚汀译, 贵州: 贵州人民出版社, 2001年。

Paul Henry Lang, *Xifang wenming zhong de yinyue (tyt. oryg. Music in Western Civilization)*, tłum. Gu Lianli, Zhang Hongdao, Yang Yandi, Tang Yating; Guizhou, Guizhou Renmin Chubanshe, 2001.

13. 丁毅著. 丁毅文集 第4卷[M]. 桂林: 漓江出版社, 2015.10.

Ding Yi, *Ding Yi wenji di 4 juan [M] (Dzieła zebrane Ding Yi, tom 4)*, Guilin. Lijiang Chubanshe, 2015.10.

14. (美) 卡曼著; 徐德译, 音乐课: 外国音乐名作名曲欣赏与导读, 海南出版社, 2007.10, Roger Kamien, tłum. Xu De, *Yinyue ke: waiguo yinyue mingzuo mingqu xinshang yu daodu (tyt. oryg. Music: An Appreciation)*, Hainan Chubanshe, 2007.10.

15. 陈静梅主编, 音乐鉴赏, 河南科学技术出版社, 2006.9

Pod red. Chen Jingmei, *Yinyue jianshang (Admiracja opery)*, Henan Kexue Jishu Chubanshe, 2006.9.

16. 居其宏著 《歌剧美学论纲》 [M] 安徽文艺出版社 2003年版

Ju Qihong, *Geju meixue lungang [M] (Zarys estetyki opery)*, Anhui Wenyi Chubanshe, 2003.

17. 孙静梅, 毛凯, 汤才虎主编; 陈明友, 熊培, 夏晓玲, 杨国亮副主编; 王宏丽, 毛凯, 左洁等编委. 声乐教学与训练曲集 1[M]. 武汉: 华中师范大学出版社, 2012.08.

Pod red. Sun Jingmei, Mao Kai, Tang Caihu et al., *Shengyue jiaoxue yu xunlian qu ji 1 [M] (Nauczanie muzyki wokalne i zbiór melodii do ćwiczeń)*, Wuhan, Huazhong Shifan Daxue Chubanshe, 2012.08.

18. 钱亦平编. 钱仁康音乐文选 下[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2013.04.

Pod red. Qian Yiping, *Qian Renkang yinyue wenxuan xia [M] (Qian Renkang - Wybór tekstów o muzyce, tom 2)*, Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe, 2013.04.

19. 张欢主编. 表演艺术研究[M]. 乌鲁木齐: 新疆人民出版社, 2009.04.

Pod red. Zhang Huan, *Biaoyan yishu yanjiu [M]* (*Badania nad sztukami widowiskowymi*), Urumqi, Xinjiang Renmin Chubanshe, 2009.04.

20.李晋玮, 李晋瑗编著. 沈湘声乐教学艺术[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2008.10.

Pod red. Li Jinwei, Li Jinyuan, *Shen Xiang shengyue jiaoxue yishu [M]* (*Sztuka nauczania muzyki wokalne przez Shen Xianga*), Beijing, Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe, 2008.10.

21. (英) 梅丽贝丝·邦奇 (Meribeth Bunch) 著. 歌唱动力学[M]. 北京: 中国广播电视出版社, 2010.

Meribeth Bunch, *Gechang dongli xue [M]* (tyt. oryg. *Dynamics of the Singing Voice*), Beijing, Zhongguo Guangbo Dianshi Chubanshe, 2010.

22.颜春英, 武岚, 巩玥著. 音乐理论创新与演奏[M]. 北京: 光明日报出版社, 2017.01.

Yan Chunying, Wu Lan, Gong Yue, *Yinyue lilun chuangxin yu yanzou [M]* (*Wykonywanie muzyki i innowacje w teorii muzyki*), Beijing, Guangming Ribao Chubanshe, 2017.01.

23.邹本初著. 歌唱学 沈湘歌唱学体系研究[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2015.04.

Zou Benchu, *Gechang xue: Shen Xiang gechang xue tixi yanjiu [M]* (*Wokalistyka: Badania nad systemem wokalistyki Shen Xianga*), Beijing, Renmin Yinyue Chubanshe, 2015.04.

24.徐福梅, 熊娜, 刘玉编著. 歌唱艺术的审美与实践[M]. 北京: 中国商务出版社, 2012.02.

Pod red. Xu Fumei, Xiong Na, Liu Yu, *Gechang yishu de shenmei yu shijian [M]* (*Estetyka i praktyka sztuki wokalne*), Beijing, Zhongguo shangwu chubanshe, 2012.02.

25.高中立编. 声乐研究法[M]. 商务印书馆, 1936.05.

Pod red. Gao Zhongli, *Shengyue yanjiu fa [M]* (*Metody badań muzyki wokalne*), Shangwu yinshuguan, 1936.05.

26.黄保强主编. 艺术欣赏纲要[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2004.07.

Pod red. Huang Baoqiang, *Yishu xinshang gangyao [M]* (*Zarys admiracji sztuki*), Shanghai, Fudan Daxue Chubanshe, 2004.07.

27.张锦华. 高等师范院校适用 声乐表演教程 上[M]. 福州: 海峡文艺出版社, 1998.10.

Zhang Jinhua, *Gaodeng shifan yuanxiao shiyong shengyue biaoyan jiaocheng shang [M]* (*Kurs występów wokalnych do stosowania w wyższych szkołach pedagogicznych, tom 1*), Fuzhou, Haixia Wenyi Chubanshe, 1998.10.

28.韩璐西编著. 唱歌的技巧[M]. 北京: 军事科学出版社, 1996.01.

Pod red. Han Luxi, *Chang ge de jiqiao [M]* (*Technika śpiewu*), Beijing, Junshi Kexue Chubanshe, 1996.01.

- 29.齐浩然编著. 经典科学系列 声音的魔力[M]. 北京: 金盾出版社, 2015.05.
Pod red. Qi Haoran, *Jingdian kexue xilie: Shengyin de moli [M]* (Seria klasyków nauki: *Magia głosu*), Beijing, Jindun Chubanshe, 2015.05.
- 30.叶欣主编. 歌唱基础知识与训练 理论篇[M]. 北京: 清华大学出版社, 2015.04.
Pod red. Ye Xin, *Gechang jichu zhishi yu xunlian: Lilun pian [M]* (Podstawowa wiedza i ćwiczenie śpiewu: *Teoria*), Beijing, Qinghua Daxue Chubanshe, 2015.04.
- 31.云露著. 天籁之道 声乐训练与教学法[M]. 济南: 山东人民出版社, 2016.04.
Yun Lu, *Tianlai zhi dao: shengyue xunlian yu jiaoxue fa [M]* (Niebiański flet: *Ćwiczenia wokalne i metodyka nauczania*), Jinan, Shandong Renmin Chubanshe, 2016.04.
- 32.孙从音等著. 读谱歌唱艺术 唱歌的技巧与方法[M]. 太原: 北岳文艺出版社, 2000.07.
Sun Congyin et al., *Du pu gechang yishu: chang ge de jiqiao yu fangfa [M]* (Sztuka śpiewania z nut: *technika i metody śpiewu*), Taiyuan, Beiyue Wenyi Chubanshe, 2000.07.

Dzielo oryginalne

Oświadczam niniejszym, że to praca składa się z moich własnych badań oraz pracy własnej pod kierownictwem profesora Ryszarda Cieśli. Na ile mi wiadomo, poza odpowiednio oznaczonymi miejscami, praca nie zawiera badań osób trzecich oraz materiałów, użytych do zdobycia dyplomu lub certyfikacji Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina ani żadnej innej placówki edukacyjnej.

Podpis autorki:  Data: 25.02.2021

Zgoda na przetwarzanie pracy

Akceptuję zasady rezerwowania i dostępu do pracy w Uniwersytecie Muzycznym im. Fryderyka Chopina i przekazuję mu prawo do przetrzymywania lub przekazywania kopii dokumentów i dysków odpowiednim departamentom i agencjom rządowym oraz zezwalam na dostęp do i wypożyczanie pracy. Pozwalam Uniwersytetowi Muzycznemu im. Fryderyka Chopina na umieszczenie pracy lub jej elementów w odpowiednich bazach danych, zachowanie jej i rozpowszechnianie poprzez kopiowanie, drukowanie lub skanowanie.

Podpis autorki:


Data

25.02.2021

Podpis promotora:

