

**Recenzja pracy doktorskiej
mgr. Fei Liu**

Praca doktorska mgra Fei Liu zatytułowana *Bas-baryton jako głos komediowy. Problematyka zadań wokalnych i scenicznych w partiach buffo na wybranych przykładach* została przygotowana pod kierunkiem promotora, prof. dr. hab. Roberta Cieśli.

Pierwszą część pracy doktorskiej stanowi dzieło artystyczne, na które składa się osiem następujących arii i duetów utrwalonych na płycie CD:

1. G. Rossini, *Cyrulik sewilski (Il barbiere di Siviglia)* – aria Don Basilia: *La calunnia è un venticello* z I aktu
2. W.A. Mozart, *Don Giovanni (Le nozze di Figaro)* – aria Leporella: *Madamina, il catalogo è questo* z I aktu
3. W.A. Mozart, *Wesele Figara (Le nozze di Figaro)* – aria Figara: *Se vuol ballare* z I aktu
4. W.A. Mozart, *Wesele Figara (Le nozze di Figaro)* – aria Figara: *Non più andrai* z I aktu
5. W.A. Mozart, *Wesele Figara (Le nozze di Figaro)* – duet Figara i Susanny: *Cinque, dieci...* z I aktu
6. W.A. Mozart, *Wesele Figara (Le nozze di Figaro)* – aria Figara: *Aprite un po' quegli occhi* z IV aktu
7. G. Donizetti, *Napój miłosny (L'elisir d'amore)* – aria Dulcamary: *Udite, udite o rustici*
8. G. Donizetti, *Napój miłosny (L'elisir d'amore)* – duet Dulcamary i Nemorina: *Ardir! Ha forse il cielo*

W gronie wykonawców obok Doktoranta znaleźli się: Lyu Fanke w partii Susanny, Qi Zhanfeng w partii Nemorina oraz pianistka dr Yan Rong. Nagranie zostało zrealizowane 20 lutego 2023 r. w Filharmonii Narodowej (1, 2, 7, 8) oraz 19 stycznia i 12 maja 2024 r. w Studiu Polskiego Radia (3, 4, 5, 6). Całkowity czas nagrania wynosi: 43.33.

Dzieło artystyczne obejmuje arie i duety z popularnych oper komicznych, znajdujących się do dziś w czołówce dzieł wystawianych w teatrach operowych. Doktorant dysponujący brzmącym głosem bas-barytonowym o przyjemnym zabarwieniu, dokonał wyboru repertuarowego po trafnym rozpoznaniu swoich predyspozycji wokalnych. Zgodnie z założeniami nakreślonymi w rozprawie, starał się przekonująco oddać różnice osobowościowe czterech bohaterów: Don Basilia – nauczyciela muzyki i intryganta, łasego na *brzęczące argumenty, którym się nie oprze nawet święty*, Leporella – sprytnego sługi Don Giovanniego, Figara – pokojowego hrabiego Almavivy oraz Dulcamary – wędrownego znachora. Intencje poszczególnych postaci, ich przemiany emocjonalne zaznaczone w agogice i dynamice, zostały przekazane w sposób pewny, z zachowaniem potrzebnej elastyczności i wyrównanego brzmienia głosu w całej skali, ze swobodą w górnym rejestrze. Nie zabrakło także sprawności artykulacyjnej w szybkich przebiegach, skokach interwałowych i ornamentacjach. W duetach głosy solistów zostały ciekawie skontrastowane barwowo. W moim odczuciu Doktorant najlepiej odnalazł się w operach Mozarta – na wyróżnienie zasługują jego interpretacje arii Figara, wykonane z młodzieńczą determinacją i werwą.

Druga część pracy – opis dzieła artystycznego składa się ze wstępu, czterech rozdziałów i zakończenia. We wstępie w zwięzły sposób wyjaśniono dwa pojęcia: *opera buffa* i *basso buffo*, podając także przykłady partii operowych przeznaczonych dla tego rodzaju głosu oraz zarysowano treść poszczególnych rozdziałów.

Rozdział pierwszy podzielony został na trzy podrozdziały odpowiadające sylwetkom kompozytorów wybranych oper buffa, których fragmenty składają się na dzieło artystyczne. Zamieszczone tu biogramy W.A. Mozarta, G. Donizettiego i G. Rossiniego są dość szczegółowe i zawierają sporo ciekawych spostrzeżeń. Życie każdego z twórców przedstawiono dzieląc je na etapy, których ramy czasowe zostały wyznaczone przez zmiany miejsc pobytu i towarzyszący im rozwój kariery zawodowej. Poza najważniejszymi informacjami związanymi z pochodzeniem, wykształceniem, sytuacją rodzinną danego kompozytora, zwrócono tu też uwagę na bliskie osoby, wywierające wpływ na jego rozwój artystyczny. Scharakteryzowano także cele i kierunki podejmowanych podróży, sytuację finansową oraz powstałe utwory, w tym szczególnie dzieła operowe. Dalej zebrano wiadomości dotyczące oper, których fragmenty utrwalono na nagraniu ze wskazaniem daty i okoliczności powstania dzieła, autora libretta i źródła inspiracji literackiej. Opisano również przebieg przedstawień premierowych i odbiór dzieła przez krytyków i publiczność oraz podsumowano późniejsze modyfikacje wprowadzone przez kompozytora. Wskazano ponadto słynnych wykonawców głównych partii i oszacowano obecną popularność danego dzieła operowego na podstawie statystyk Operabase.

Rozdział drugi poświęcony został charakterystyce głosu bas-barytonowego. Rozpoczynają go rozważania dotyczące znaczenia prawidłowej klasyfikacji głosu w procesie kształcenia oraz w późniejszej pracy zawodowej. Opierając się na doświadczeniach zachodnich pedagogów śpiewu wskazano tutaj niebezpieczeństwa płynące z błędnej klasyfikacji. Podkreślono, że jej szkodliwe efekty nie są widoczne od razu i że więcej uszkodzeń może powstać podczas nadwyższania aparatu głosowego na krańcu skali w górnym rejestrze aniżeli w dolnym. Nie poprzestając na ostrzeżeniach przed zbyt pochopną klasyfikacją, opisano także prawidłowy schemat kształcenia, istotny zwłaszcza dla osoby rozpoczynającej pracę dydaktyczną. Przytoczone tu sugestie doświadczonych pedagogów wokalnych wskazują, że: *Najlepiej zacząć od środkowej części głosu i poruszać się w górę i w dół, aż dźwięk sam się uporządkuje.[...] zanim dokona się klasyfikacji głosu, należy wyrobić dobre nawyki wokalne w komfortowym zakresie skali. Kiedy techniki: oddychania, fonacji, rezonansu i artykulacji zostaną odpowiednio wypracowane w takiej komfortowej przestrzeni, wyłoni się prawdziwa jakość głosu i będzie można bezpiecznie badać jego górne i dolne granice* (s. 28). W dalszej części w zwięzły sposób scharakteryzowano rodzaje głosów męskich: kontratenor, tenor, baryton i bas, określając zakres skali wokalne każdego z nich oraz wymieniając podkategorie tych głosów, wyłonione w oparciu o skalę, kolor, barwę, wolumen, biegłość i giętkość. Ostatni podrozdział koncentruje się na głosie pośrednim – bas-barytonie, posiadającym w swoim szerokim zakresie repertuarowym zarówno partie poważne, jak i komiczne, których dobór zależy od dobrego rozpoznania możliwości wokalnych i osobistych preferencji śpiewaka. Historia powstałego pod koniec XIX wieku określenia bas-baryton, związana była z wymaganiami postawionymi przez R. Wagnera wobec wykonawców ról w jego operach: tytułowego *Holandra tułacza*, Wotana z *Pierścienia Nibelunga* i Hansa Sachsa ze *Śpiewaków norymberskich*, których sam kompozytor określał mianem *Hoher Bass* (s. 30-31). Przy okazji omówienia partii operowych najczęściej powierzanych bas-barytonom, zaznaczono różnice pomiędzy tym rodzajem głosu i *baritono verdiano*, a także wskazano powiązania bas-barytona z *basso cantante* i *basso buffo*. Dalsze rozważania dotyczą ról w operach komicznych wykonywanych zarówno przez *basso buffo*, jak i często przez śpiewaków bas-barytonowych, którzy spełniają omówione tu

specyficzne oczekiwania odnośnie elastyczności głosu, ekspresji aktorskiej, dobrej dykcji oraz umiejętności improwizacji. Dla potwierdzenia wszechstronności wykonawczej wymieniono również słynnych bas-barytonów sięgających po repertuar stricte barytonowy.

W rozdziale trzecim przeprowadzono analizę arii i duetów składających się na dzieło artystyczne. W każdym przypadku rozpoczęto od nakreślenia kontekstu sytuacyjnego fragmentu dzieła oraz charakterystyki bohatera i intencji jego wypowiedzi. Poza omówieniem struktury muzycznej, zmian dynamiki i tempa oraz powiązań partii wokalne z akompaniamentem orkiestry, współpracy z dyrygentem, czy – w przypadku duetów – relacji między partnerami, wskazano również miejsca kulminacyjne oraz wymagające technicznie i artykulacyjnie. Całość opatrzona została licznymi przykładami nutowymi. W analizach szczególny nacisk położono na stronę interpretacyjną, na sposób wyrażania subtelnych często emocji, stawiając na pierwszym miejscu wydobycie komediowego aspektu sytuacji i komizmu bohatera. Zaznaczono, że *przerysowanie postaci nie służy spójności dzieła, tak samo jak tylko skupienie się na wokalnych wymogach technicznych* (s. 57). Nierzadko też jest to *wyzwanie zarówno muzyczne, jak i aktorskie dla śpiewaka, który starając się oddać prawdę sceniczną musi poszukać balansu pomiędzy wymogami techniki wokalne, a koniecznością modulacji głosu, wynikającą z kreowania aktorskiego partii* (s. 38). Podsumowanie tego rozdziału stanowi wskazanie podobieństw i różnic charakterologicznych czterech omawianych partii bas-barytonowych oraz najciekawszych interpretacji scenicznych udostępnionych w serwisie YouTube. Omawiając atuty znakomitych śpiewaków: Paola Montarsolo i Ildara Abdrazakova w roli Don Basilia, Enzo Dary i Ildebranda D'Arcangelo w roli Dulcamary, Giuseppe Tadei i Bryna Terfla w roli Leporella oraz Samuela Rameya i Cesare Siepi w roli Figara, doceniono barwę ich głosu, ekspresję aktorską, sprawność techniczną, głębokie zrozumienie kreowanej roli, a także umiejętność pracy w zespole.

Ostatni, czwarty rozdział gromadzi przemyślenia własne Doktoranta na temat wybranych realizacji omawianych oper buffa. Porównano tu po dwie – nieco dawniejsze i bardziej współczesne – realizacje każdego z tytułów, pochodzące ze znaczących teatrów europejskich lub z prezentacji festiwalowych w Salzburgu, umieszczone w serwisie YouTube. Przedstawienia te omówione zostały pod kątem koncepcji muzycznej dyrygenta, wizji reżysera, pomysłów inscenizacyjnych i kostiumów. Opisano również odtwórców głównych ról męskich i żeńskich, będących w wielu wypadkach gwiazdami sceny operowej, kładąc nacisk na walory ich głosu i ekspresję aktorską. Opinie tutaj wyrażone wskazują na żywe i nie pozbawione krytycyzmu zainteresowanie operą jako gatunkiem scenicznym, który wciąż nie traci swej atrakcyjności w oczach odbiorców: *Opera nieustannie definiuje siebie na nowo. Nikt nie wie, co wydarzy się na scenie, dopóki nie podniesie się kurtyna. Na tym właśnie polega piękno opery* (s. 89).

Niniejsza dysertacja została oparta na publikacjach w języku włoskim i angielskim, które zostały ujęte w bibliografii nie zawsze w porządku alfabetycznym. W wielu miejscach przedstawiono również subiektywne, lecz wyważone oceny realizacji scenicznych oper buffa, czy kreacji artystycznych wybranych partii.

Wywiązując się z recenzenckiego obowiązku pragnę jeszcze wspomnieć o niedoskonałościach dostrzeżonych w trakcie lektury. W opisie zdarzają się literówki. Literówką lub omyłką jest określenie tonacji w arii Figara *Aprite un po' quegli occhi* – jest E-dur, a powinno być: Es-dur (s. 78). Nie we wszystkich przypadkach umieszczono tłumaczenia na język polski przytaczanych fragmentów libretta. Pominęto także szczegółowy opis przykładów muzycznych, ograniczając się jedynie do podania taktów. W podrozdziale poświęconym arii Don Basilia z *Cyrulika sewińskiego* G. Rossiniego zabrakło mi informacji dopełniającej, że aria na nagraniu została utrwalona w tonacji niższej, bardziej mrocznej

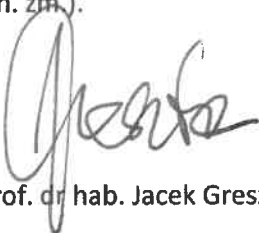
(C-dur) niż oryginalna (D-dur), co jest przyjęte w praktyce wykonawczej dla podkreślenia charakteru postaci i dodania jej tajemniczości. Nie wiem, co zadecydowało o układzie utworów na nagraniu oraz w opisie dzieła artystycznego, ale moim zdaniem uporządkowanie ich z zastosowaniem zasady chronologii dzieł operowych, dodałoby pracy klarowności, ukazując jednocześnie ewolucję stylistyczną opery buffa.

Konkluzja:

Praca doktorska mgra Fei Liu ukazuje znaczenie głosu bas-barytonowego i część jego szerokich możliwości wykonawczych na przykładach popularnych arii i duetów z wybranych oper buffa W.A. Mozarta, G. Rossiniego i G. Donizettiego. Omówione w rozprawie predyspozycje, sprzyjające wykorzystaniu potencjału tego głosu w partiach komicznych zostały zilustrowane analizami kreacji scenicznych uznanych śpiewaków, co może stanowić wsparcie dla młodego wykonawcy poszukującego rozwiązań trudności wokalnych i interpretacyjnych.

Doktorant posiada szeroką wiedzę teoretyczną w badanym obszarze i umiejętności potrzebne do prowadzenia samodzielnej działalności artystycznej. Jego praca stanowi cenny wkład w dziedzinie sztuki, dyscyplinie: sztuki muzyczne i posiada odpowiedni walor poznawczy i dydaktyczny. Pan mgr Fei Liu rozwiązał założone zagadnienie artystyczne i spełnił wymagania art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.).

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.



prof. dr hab. Jacek Greszta