

**Recenzja pracy doktorskiej
mgr. Leixiao Zhang**

Ocena pracy doktorskiej:

Praca doktorska mgr. Leixiao Zhang pt. *Kształtowanie frazy muzycznej za pomocą tekstu, na podstawie przykładów partii Figara z opery „Wesele Figara” W.A. Mozarta oraz „Cyrulik sewilski” G. Rossiniego* powstała pod kierunkiem prof. dr. hab. Roberta Cieśli. Składa się z dzieła artystycznego zapisanego na nośniku CD oraz jego opisu.

Nagranie obejmuje jedenaście arii i duetów, i zostało podzielone na dwie części odpowiadające operom wskazanym w tytule:

- G. Rossini „Cyrulik sewilski” („Il barbiere di Siviglia”):
 1. aria Figara „Largo al factotum della città”
 2. duet Figara i hrabiego Almavivy „All’idea di quel metallo”
 3. aria Rozyny „Una voce poco fa”
 4. duet Rozyny i Figara „Dunque io son”
- W.A. Mozart „Wesele Figara” („Le nozze di Figaro”):
 5. duet Zuzanny i Figara „Cinque... dieci... venti...”
 6. aria Figara „Se vuol ballare”
 7. aria Figara „Non più andrai, farfallone amoroso”
 8. aria Zuzanny „Venite... inginocchiatevi”
 9. aria Figara „Tutto è disposto; Aprite un po’ quegli occhi”
 10. aria Zuzanny „Giunse alfin il momento”
 11. aria Zuzanny „Un moto di gioia”

Poza ariami Figara i jego duetami z innymi postaciami, umieszczono tu – chyba z intencją dopełnienia zarysu fabuły obu dzieł – także arie sopranowe Rozyny i Zuzanny, które nie stanowią przedmiotu badania. Obok Doktoranta wykonującego partie Figara znaleźli się śpiewacy chińscy: Xie Manyun (sopran) w partii Zuzanny i Rozyny oraz Qi Zhanfeng (tenor) w partii Hrabiego Almavivy. W opisie płyty nie znalazłem osoby pianisty, który towarzyszył wykonawcom oraz daty i miejsca nagrania. Obie opery należą do najbardziej znanych dzieł opartych na komediach Pierre’a de Beaumarchais, tworzących „trylogię o Figarze”. Ich popularność trwa niezmiennie od chwili wystawienia aż do dziś, a to, że nie poddały się upływowi czasu zawdzięczają skrzęcej się humorem muzyce oraz uniwersalnemu komizmowi sytuacji.

Utrwalone na nagraniu arie i duety, mimo że są przypisane do tej samej postaci – Figara, stawiają przed śpiewakiem nieco inne wymagania. Figaro Mozarta jest przeznaczony dla bas-barytona, natomiast rolę tę u Rossiniego kreują wyższe barytony. Wykonanie obu partii przez jednego śpiewaka stanowi więc dla niego niemałe wyzwanie.

Doktorant obdarzony jest dźwięcznym, nośnym barytonem o przyjemnym zabarwieniu i posługuje się prawidłową techniką wokalną. Posiada naturalne predyspozycje do poruszania się w wysokiej tessiturze. Nieźle też radzi sobie z artykulacją fonetyczną języka włoskiego. Na szczególną pochwałę

zasługuje prawidłowa wymowa spółgłoski „r”, która nie występuje w języku chińskim (mandaryńskim). Przedstawione tu interpretacje niewątpliwie wynikają z wnikliwej analizy literackiej obu dzieł, ale do ich dopełnienia potrzeba jeszcze doświadczenia scenicznego i dojrzałości. Cavatina Figara w „Cyruliku sewilskim” została wykonana z żywiołowością, lecz więcej selektywności wymagają ósemki w pochodzie triolowym na wznoszącej się melodii (takty: 16-18). Podobnie zbyt powierzchownie potraktowano grupy szesnastkowe w opadającej melodii w wysokiej tessiturze w duecie Figara z Rozyną „Dunque io son” (takty: 27-31). W niektórych frazach zdarzają się także potknięcia intonacyjne. W moim odczuciu arie i duety pochodzące z opery Mozarta zostały wykonane z większą swobodą.

Rozprawa doktorska mgr. Leixiao Zhang składa się z czterech rozdziałów poprzedzonych wstępem, zakończenia i bibliografii.

Rozdział pierwszy służy wyjaśnieniu kluczowej roli języka we właściwym przygotowaniu partii operowej. Omówione tu etapy pracy nad rolą są szczególnie ważne dla śpiewaków, dla których język danego dzieła nie jest językiem ojczystym. Fundament wszelkich działań stanowi dogłębne zrozumienie treści opery i zapoznanie się z intencjami przypisanymi bohaterowi wraz z kontekstem sytuacyjnym jego wypowiedzi. Właściwe odczytanie emocji zapisanych w warstwie słownej jest kluczem do uzyskania interpretacji aktorskiej poruszającej widza, co potwierdzają wyniki przytoczonych tu badań Paula Eckmana wskazujące, że sposób wyrażania podstawowych emocji jest czytelny dla wszystkich ludzi bez względu na kulturę (s. 3-4), a zmiany nastroju urealniamy kreowaną postać. Kolejnym etapem przygotowań jest nacytanie tekstu aż do uzyskania całkowitej płynności, zbliżonej do swobody mowy potocznej. Bardzo interesujące są zamieszczone w tym miejscu spostrzeżenia poczynione z punktu widzenia obcokrajowca wywodzącego się spoza Europy. Z uwagi na specyfikę języka chińskiego, który obfituje w wyrazy jednosylabowe, dużą trudność sprawia samo znalezienie właściwego akcentu w słowach obcych, złożonych z kilku sylab. Pewnego wysiłku wymaga także oznaczenie wyrazów kluczowych w poszczególnych zdaniach, a potem intonacja całości zgodna z sensem wypowiedzi i intencjami bohatera. Ostatni etap opracowania partii stanowi zestawienie rytmu frazy muzycznej z prawidłowym akcentowaniem. W kolejnym podrozdziale omówiono stan opery w XVIII w. i założenia reformy postulowanej przez niemieckiego kompozytora Christopha Willibalda Glucka, zmierzającej do podporządkowania muzyki rozwojowi fabuły, czego efektem było uproszczenie struktury dzieła operowego i rezygnacja z nadmiernych, niezwiązanych z treścią dramatu popisów umiejętności wokalnych. Przedstawiono tu również nieco odmienne zapatrywania na te kwestie Wolfganga Amadeusza Mozarta, zamknięte w słowach: *poezja winna być uległą, postuszną córką muzyki*¹ oraz scharakteryzowano wysokie wymagania, jakie stawiał librecistom. Poglądy obu kompozytorów, które ostatecznie można sprowadzić do jednego stwierdzenia, że poezja powinna być ściśle zespolona z muzyką, znacząco wpłynęły na późniejszy rozwój opery.

Rozdział drugi poświęcono zarysowaniu sylwetek kompozytorów obu oper: Wolfganga Amadeusza Mozarta i Gioacchina Rossiniego. Zamieszczone tu biogramy doprowadzono tylko do momentu wystawienia odpowiednio: „Wesela Figara” i „Cyrulika sewilskiego”. Ten niepełny zakres informacji budzi pewien niedosyt, tym większy, że – jak zauważono – obaj kompozytorzy zaliczani są do najwybitniejszych twórców oper.

Rozdział trzeci koncentruje się na warstwie literackiej wspomnianych w tytule dzieł operowych. Na początku przedstawiono autora i okoliczności powstania utworów komediowych: „Cyrulik sewilski”, „Wesele Figara” i „Wstępna matka”, składających się na „trylogię o Figarze” i będących inspiracją obu librett. Powszechnie uważa się, że sztuki teatralne Pierre’a de Beaumarchais zawierające krytykę

¹ P. Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, t. I A-M, Kraków 2008, s. 1036

warstw uprzywilejowanych XVIII-wiecznej Francji, stały się podglebieniem rewolucji, która przyniosła kres panującemu wówczas w Europie ustrojowi feudalnemu. Postawa dramaturga wobec arystokracji najlepiej uwidoczniła się w relacjach zachodzących między dwoma bohaterami jego komedii: Figarem i Hrabią Almaviva. W kolejnych częściach trylogii można zaobserwować ewolucję nastawienia Beaumarchais: od podziwu połączonego z zazdrością w „Cyruliku sewilskim”, przez pochwałę buntu wobec niesprawiedliwości w „Weselu Figara”, aż do nostalgii za zniszczonym porządkiem w „Występnej matce”. W dalszej części rozdziału scharakteryzowano głównego bohatera – Figara w jednej i drugiej operze. Różniące się od siebie koncepcje tej postaci wynikają nie tylko z faktu, że obie opery buffa zostały stworzone w nieco innych realiach historycznych i na podstawie dwóch różnych części trylogii, ale też z tego, że stanowią odbicie osobowości samych twórców i ich własnych przeżyć. Opera Wolfganga Amadeusza Mozarta choć oparta na drugiej części trylogii, powstała wcześniej, jeszcze przed wybuchem rewolucji francuskiej i dlatego zarysowano w niej wyraźnie ideę walki z niesprawiedliwością. Figaro Mozarta jest odważnym i sprytnym buntownikiem, któremu udaje się przechytrzyć swojego pana – Hrabiego. Nieco inaczej potraktował bohaterów „Cyrulika sewilskiego” Gioacchino Rossini. W jego dziele wystawionym już po klęsce Napoleona, antagonizmy społeczne nie odgrywają tak wielkiego znaczenia, a wszystkie postaci budzą sympatię i uśmiech publiczności. Figaro Rossiniego nie jest skrępowany swoim pochodzeniem społecznym, każdemu gotów jest pomóc, każdemu jest potrzebny, z wszystkimi potrafi pozostawać w dobrych stosunkach i nie ma problemu, którego nie potrafiłby rozwiązać. Rozdział wieńczy zarys obu librett.

Ostatnia, najobszerniejsza część rozprawy poświęcona została analizie językowej i muzycznej wybranych fragmentów partii Figara w obu operach. Uzyskanie pożądanej kreacji artystycznej wymaga od śpiewaka dogłębnego przemyślenia tekstu libretta oraz wnikliwego zaznajomienia się z warstwą muzyczną partii, gdyż w pierwszym rzędzie jest on zobligowany do zrealizowania zamysłu twórców. W pierwszym podrozdziale omówiono trzy arie z opery „Wesele Figara” W.A. Mozarta („Se vuol ballare”, „Non più andrai, farfallone amoroso”, „Tutto è disposto; Aprite un po' quegli occhi”) i jedną arię z opery „Cyrulik sewilski” G. Rossiniego („Largo al factotum della città”). Osobno zostały przeanalizowane duety: duet Figara i Zuzanny „Cinque... dieci... venti...” z „Wesela Figara” oraz dwa duety z opery Rossiniego: duet Figara i Hrabiego Almavivy: „All'idea di quel metallo”, a także duet Figara z Rozyną: „Dunque io son”. Przeprowadzone tu analizy są rzetelne i szczegółowe. Wersy libretta zacytowane w oryginalnej wersji językowej – w języku włoskim, zostały przetłumaczone na język polski i opatrzone przykładami nutowymi. We wszystkich przypadkach zarysowano kontekst sytuacyjny arii lub duetu i starannie przeanalizowano tekst, zwracając uwagę na właściwe akcentowanie wyrazów oraz słowa kluczowe odślaniające intencje bohatera i zmiany jego stanu emocjonalnego. W przypadku arii przytoczono też poprzedzające je recytatywy. Rozpatrując warstwę muzyczną określono tempo, zmiany dynamiki i rytmu, jak również zamieszczono wskazówki interpretacyjne i techniczne, dotyczące artykulacji i frazowania, które mogą służyć wsparciem w pracy nad rolą. Z przedstawionych tu rozważań wynika, że obaj kompozytorzy: zarówno W.A. Mozart, jak i G. Rossini zawsze respektowali prozodię języka, w mistrzowski sposób kształtując frazy wokalne swoich bohaterów. Rozprawę zamyka zestawienie bibliograficzne, które obejmuje publikacje zachodnie w języku angielskim i włoskim oraz liczne opracowania chińskie.

Na koniec, jako recenzent czuję się w obowiązku, zwrócić uwagę na dostrzeżone niekonsekwencje dotyczące strony formalnej, które jednakże nie zaburzają pozytywnego odbioru całości. Układ obu części nagrania, czyli umieszczenie fragmentów opery G. Rossiniego przed fragmentami opery W.A. Mozarta sprawił, że kolejność nagranych utworów nie koreluje z ich analizami w rozprawie doktorskiej, bowiem w większości rozdziałów przedstawione treści uporządkowano zgodnie z chronologią powstania dzieł operowych, z wyjątkiem rozdziału trzeciego, w którym najpierw omówiono treść libretta „Cyrulika sewilskiego”, a w dalszej kolejności „Wesela Figara”, tym razem

zgodnie z chronologią ukazywania się kolejnych części pierwowzoru literackiego. W rozdziale ostatnim, w tytułach podrozdziałów, które są jednocześnie tytułami albo arii, albo duetów, zrezygnowano z ich precyzyjnego opisu, ograniczając się tylko do podania incipitów analizowanych fragmentów, które pochodzą przecież z dwóch różnych oper, co moim zdaniem powinno być każdorazowo zaznaczone.

Podsumowując, rozprawa została napisana językiem przystępnym, z żywym zaangażowaniem, widocznym szczególnie w części analitycznej. Jej lektura pozwala uzmysłwić sobie wysiłek, jaki towarzyszy śpiewakowi chińskiemu w przygotowaniu partii operowej, wykonywanej w języku niebędącym jego językiem ojczystym. Wysiłek ten, wiąże się nie tylko ze zrozumieniem i przemyśleniem treści dzieła, osadzonego w odmiennej – historycznie i kulturowo – rzeczywistości, ale również z wypracowaniem prawidłowej artykulacji fonetycznej i frazowaniem odzwierciedlającym nastroje bohatera. Suma doświadczeń zebranych w okresie przygotowań partii Figara z obu oper, skłoniły Doktoranta do podkreślenia w zakończeniu, że *śpiew, w którym nie jest zawarta głębia tekstu, jest tylko przepięknym wydawaniem dźwięków [...], a muzyka i tekst, tak jak ciało i dusza, są nierozzerwalne [...]* (s. 82).

Konkluzja:

Po zapoznaniu się z całością dzieła artystycznego nie ma wątpliwości, że Doktorant posiada szeroką wiedzę teoretyczną w badanym obszarze i umiejętności potrzebne do prowadzenia samodzielnej działalności artystycznej. Jego praca stanowi cenny wkład w dziedzinie sztuk muzycznych i posiada wysoki walor poznawczy i dydaktyczny. Pan mgr Leixiao Zhang rozwiązał założone zagadnienie artystyczne i spełnił wymagania *ustawy z dnia 14 marca 2003 r o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* (Dz. U. z 2017 roku poz. 1789).

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.

prof. dr hab. Jacek Greszta

