

Prof. dr hab. Stanisław Daniel Kotliński

Akademia Muzyczna  
im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

RECENZJA W POSTĘPOWANIU O NADANIE STOPNIA DOKTORA SZTUK  
MUZYCZNYCH MGR DEZENG SHANG

Rada Wydziału Wokalno-Aktorskiego Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie na posiedzeniu w dniu 29 kwietnia 2019 powołała mnie na recenzenta w postępowaniu o nadanie stopnia doktora sztuk muzycznych panu Magistrowi Dezeng Shang. W dniu 10 lipca 2020 otrzymałem w tej sprawie pismo od Pana Dziekana, prof. Ryszarda Cieśli wraz ze zbiorem dokumentów, a także materiałów obrazujących dorobek Doktoranta. Wraz z powyższą dokumentacją otrzymałem także nagranie muzyczne na CD dzieła artystycznego (recital wokalny z towarzyszeniem fortepianu) wraz z rozprawą pt. "Podobieństwa i różnice pomiędzy barytonem lirycznym a barytonem heroicznym w technikach wokalnych i stylu kreacji postaci na podstawie wybranych ról barytonowych w twórczości Mozarta i Verdiego".

Otrzymana dokumentacja przewodowa zawiera m.in. wniosek o wszczęcie przewodu doktorskiego, propozycję tematu pracy doktorskiej z koncepcją tejże pracy doktorskiej; ponadto znajdują się tam przysięgłe tłumaczenia dokumentacji Doktoranta, w tym dyplomów ukończenia studiów II stopnia w Chinach, a także spis nagród uzyskanych przez Doktoranta oraz opis Jego działalności artystycznej - wykonawczej. Promotorem w przewodzie doktorskim jest prof. Ryszard Cieśla. Brak informacji na temat posiedzeń Rady Wydziału oraz informacji w przedmiocie wyboru drugiego Recenzenta.

Złożona wraz z wnioskiem dokumentacja dorobku Doktoranta odpowiada wymaganiom Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki z dnia 14 marca 2003r. roku (Dz. U. nr 65. poz. 595 z dnia 16.04.2003 r.), wraz z ostatnią regulacją zawartą w Obwieszczeniu Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 15 września 2017 r. (Tekst jednolity – Dz. U. 2017. poz.1789) oraz rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego dnia 26 września 2016 r. w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz. U. 2016. poz. 1586).

### **Sylwetka Kandydata**

Pan Dezeng Shang urodził się

Ukończył studia wyższe na poziomie magisterskim (2013-2016) w Academy of Arts Henan University, otrzymując 1 lipca 2016 roku dyplom w klasie Han Mei, słynnej chińskiej sopranistki. Studia licencjackie odbył w latach 2000-2003 w Wyższej Szkole Pedagogicznej



w Zhengzhou. Dokumentacja artystyczna zawiera prawdopodobnie tylko najważniejsze, studenckie i profesjonalne dokonania Doktoranta; w sumie 16 projektów artystycznych w okresie 2014-2017. W kalendarzu występów wokalnych od roku 2014 w sposób szczegółowy przedstawiono również kilkanaście wydarzeń artystycznych.

Doktorant opisuje swoje dokonania przytaczając konkretne przykłady udziału w projektach artystycznych: m.in.: "Il Trovatore" G. Verdiego - gość specjalny w Henan University w 2017, wykonanie partii Figara w operze W.A. Mozarta "Le nozze di Figaro" w Anyang (2016), w Henan Art Center "Il Trovatore" G. Verdiego (2016), solista w koncercie galowym Symphony Chorus Concert w 2016 w Henan Art Center Concert Hall, Gala sylwestrowa w Zhengzhou w 2016 roku, Recital wokalny w Henan Art Center (2016), Udział w koncercie włoskiej sopranistki Micheli Sburlati w Henan w 2015 roku, udział w Rolando Nicolosi Master Concert w Huanghe (2015), Specjalny koncert Zhengzhou Music Association w chińskim Radiu i TV, liczne występy studenckie na uniwersytetach chińskich, Gaoyuan Concert – jako Papageno w operze W.A. Mozarta "Die Zauberflöte", koncert na UMFC w Warszawie pt. "Opera Europejska i Opera Chińska" (2017).

Ważnym elementem oceny Doktoranta są wysokie punktacje egzaminacyjne, opinie i nagrody, począwszy od dokumentacji przebiegu studiów, np. Dyplom dla wybitnego Studenta Studiów Mgr Uniwersytetu Prowincji Henan 2015-2016, Certyfikat Międzynarodowego Kursu Muzyki Wokalnej Rolanda Nicolosiego (2015), przyznanie dwukrotne naukowego stypendium magisterskiego w latach 2014 i 2015. Również w roku 2015 Doktorant wziął udział w Kursach mistrzowskich włoskiego barytona Paola Coni pt. "La Voce verdiana" w Chinach. W ramach chińskich eliminacji Międzynarodowego Konkursu Wokalnego "Giovani Voci – Teresa Belloc" otrzymał III nagrodę. Podczas Konkursu wokalnego "Wenhua Award" w Henan Doktorant uzyskał drugą nagrodę. W kwietniu 2017 roku Pan Dezeng Shang otrzymał dwie główne nagrody na Konkursie wokalnym w Zhengzhou. Mgr Dezeng Shang prowadzi z powodzeniem także działalność pedagogiczną, odnosząc na tym polu sukcesy. Już w 2015 roku otrzymał Nagrodę za wybitne osiągnięcia pedagogiczne w kategorii Belcanta w czwartej edycji Ogólnochińskiego Konkursu Muzyki Wokalnej dla nauczycieli szkół wyższych "Zhujiang Kayserburg". Nagrodę przyznało Chińskie Towarzystwo Pedagogiczne. W roku 2012 Doktorant otrzymał I Nagrodę w piątej edycji Konkursu pedagogiczno-artystycznego za znakomicie prowadzone zajęcia pedagogiczne. W drugiej edycji Konkursu kwalifikacji pedagogicznych młodych nauczycieli otrzymał III Nagrodę w kategorii prowadzenia zajęć muzycznych na poziomie licealnym (2008).

### **Ocena dzieła artystycznego - pracy doktorskiej**

Praca doktorska pana mgr Dezenga Shang pt. "Podobieństwa i różnice pomiędzy barytonem lirycznym a barytonem heroicznym w technikach wokalnych i stylu kreacji postaci na podstawie wybranych ról barytonowych w twórczości Mozarta i Verdiego" składa się z nagrania arii z oper W.A. Mozarta: "Le Nozze di Figaro", "Don Giovanni", "Così fan tutte" oraz arii z oper G. Verdiego: "Rigoletto", "Il Trovatore", "Un ballo in maschera", "Don Carlo" oraz "Otello". Dzieło artystyczne dopełnia opisująca je praca doktorska. Nagrania powyższych arii zostały zrealizowane w latach 2018 i 2019 w Yellow River Concert Hall w Zhengzhou, Henan w Chinach oraz w Sali koncertowej UMFC w Warszawie. Umowna "okładka" dzieła artystycznego nie precyzuje które utwory gdzie zostały nagrane. Doktorantowi towarzyszą na fortepianie: Beata Szebesczyk oraz Zeng Jia. Szkoda, że Doktorantowi nie udało się dokonać nagrania słynnych arii operowych, zarówno mozartowskich, jak i verdiowskich z towarzyszeniem orkiestry.



Efekt końcowy byłby z pewnością dużo bardziej satysfakcjonujący, mógłby pełniej oddać charakter muzyczny utworów, w samym brzmieniu w ariach wspartych akompaniamentem orkiestry, jak i lepiej przekazać klimat – nastrój liryczny i dramatyczny w tak zróżnicowanym wokalnie i emocjonalnie repertuarze, poczynając od intymnej mozartowskiej serenady *Deh, vieni alla finestra*, aż po jedną z najbardziej dramatycznych arii Giuseppe Verdiego *Cortigiani, vil razza dannata!*

Zarówno włoska jak i polska terminologia w określeniu głosu barytonowego przewiduje głównie dwa rodzaje głosu barytonowego – lżejszy, tzn. liryczny w polskim znaczeniu; po włosku *baritono chiaro* lub *baritono leggero* lub *cantabile*; oraz mocniejszy, pełniejszy w brzmieniu i ciemniejszy w barwie, zwany po polsku barytonem bohaterskim lub dramatycznym, po włosku *baritono lirico-spinto* lub *baritono drammatico*. Ten ostatni rodzaj, szczególnie w przypadku predyspozycji do wykonywania repertuaru verdiowskiego, określanany jest także często jako *baritono verdiano*. Określenie “baryton heroiczny” zawarte w tytule niniejszej pracy doktorskiej jest niefortunne, gdyż nie jest do końca formalnym określeniem definicji rodzaju głosu. Być może nawiązuje ono do niemieckiego nazewnictwa wokalnego, gdzie występuje określenie *Heldenbariton*. Jednak słowo *Held* po polsku znaczy *bohater*.

Trudno się zgodzić w kontekście tytułu pracy z określeniem użytym tam przez autora, a mianowicie - “techniki wokalne”. Wielcy mistrzowie włoscy, od których miałem szczęście czerpać swą wiedzę, m.in.: Fedora Barbieri, Mirella Freni czy legendarny baryton Rolando Panerai, ulubieniec von Karajana i sceniczny partner Marii Callas; zawsze zwracali uwagę na jeden z najważniejszych kanonów włoskiej szkoły wokalne, który mówi o tym, że właściwa, prawidłowa technika jest tylko jedna, niezależnie od głosu jakim dysponujemy. Zmienia się na pewno stylistyka wykonawstwa mozartowskiego w stosunku do stylistyki romantyzmu verdiowskiego. Być może dla chińskiego Doktoranta nie do końca jasną jest różnica i skutki wynikające z użycia liczby mnogiej - “techniki wokalne”, jednakże tego rodzaju definicja prowadzi do niewłaściwego toku myślenia w dużo szerszym aspekcie, aniżeli tylko zmiany liczby pojedynczej na liczbę mnogą.

## **Ocena dzieła artystycznego - nagrania arii operowych Mozarta i Verdiego**

Wolfgang Amadeus Mozart

### **“Le nozze di Figaro”**

- aria Hrabiego – *Hai già vinta la causa?*

Piękny głos barytonowy, nawet o zabarwieniu bas-barytonowym, okrągła emisja, błędy stylistyczne, drobne językowe mankamenty np. w wymawianiu podwójnych spółgłosek tzw. *consonanti doppie*. *Unita a un vile oggetto* – inna nuta. Ładne legato. Za każdym razem przy frazie *Tu non nascesti audace*, śpiewak dzieli frazę dodając nutę Mozartowi, zdarzają się problemy intonacyjne. Niełatwe zaatakowanie wysokiego FIS, gdyż “od dołu”, tak jak poprzedzający je dźwięk D na samogłosce “e”. Dobrze przekazany charakter postaci, z żywą, aktywną artykulacją, czasami większa dbałość o brzmienie głosu, aniżeli o intencjonalność przekazu emocjonalnego.

- aria Figara – *Tutto è disposto... Aprite un po' quegli occhi*

W recytatywie - *O Susanna, Susanna* zbyt mała różnica dynamiki, sama aria dość powierzchownie przygotowana, w trakcie wykonania zdarzają się też inne nuty, niż te w zapisie oryginalnym, zbyt mało koncentracji na tekście, który w tej arii jest kluczowy. Dopiero dzięki przekazaniu wszelkich niuansów tekstu opata Da Ponte aria ta może uzyskać swój właściwy charakter, wyraz oraz dać wirtuozowski, popisowy efekt końcowy całości wykonania. Potrzebny jest tutaj świadomy kontrast pomiędzy dramatycznym, pełnym zarzutów tekstem z jednej strony, a ironiczną w zamyśle genialną lekkością całości arii, z drugiej. Trzeba bawić się tekstem, “zonglować” nim, wówczas strona muzyczna sama dołącza się prawidłowo. Wymaga to absolutnego zrozumienia każdego słowa.

### “Don Giovanni”

- aria “katalogowa” Leporella – *Madamina, il catalogo è questo*

Dobra interpretacja. Zdarzają się nuty niemozartowskie, nieprecyzyjne, w części menuetowej zbyt mało akcentowania na “raz”. Konfiguracja *Vuol d'inverno la grassotta, vuol d'estate la magrotta* jest niezwykle istotna ze względu na zróżnicowanie rytmiczne zapisane przez Mozarta, gra ósemkami na przemian z szesnastkami, czego zupełnie nie słychać w interpretacji, którą śpiewak “rozmywa” ten jakże istotny rytm. Powietrze słyszalne np. w E' (he) la grande maestosa na samogłosce “e”... Śpiewak nie przenosi samogłosek jak np. “o” - w po-orti, śpiewając od razu “r”. Zdarzają się dźwięki proste, tzn. “stojące”, jakby z formy barokowej. Trudna sztuka odnalezienia balansu pomiędzy strukturą rytmiczną zapisaną przez Mozarta, a własną interpretacją, przynosi jednak efekty.

- serenada Don Juana – *Deh, vieni alla finestra*

Śpiewak próbuje dostosować się do kameralnej formy serenady. Niepotrzebne opóźnienia, (*alla finestra*) które zazwyczaj stosujemy w momentach dramatycznych lub podkreślenia czegoś szczególnego w nastroju, jego zmianie etc. Tak jakby śpiewak chciał ubarwić w jakiś sposób pozorną prostą frazę. Właśnie jednak m.in. na tej pozornej prostocie serenady zasadza się genialność utworu. Generalnie dobra wymowa włoska. Delikatność oraz czystość formy serenady zakłócają dodawane “h” np. przed samogłoską “i” oraz atakowanie dźwięków od dołu. Ozdobniki np. *Morir voll'io* zbyt swobodnie traktowane w stosunku do zapisu nutowego Mozarta. Druga część serenady winna być wykonana w innej dynamice niż pierwsza część, tzn. zdecydowanie *più piano*.

### “Così fan tutte”

- aria Guglielma – *Donne mie, la fate a tanti...*

Dobre wykonanie i interpretacja bardzo trudnej arii mozartowskiej. Jednak słowa ważne jak np. *m'avvilisce* winny być wykonane, “podane” z większą uwagą i precyzją wymowy, gdyż mają istotne znaczenie dramatyczne. Generalnie mozartowska interpretacja winna opierać się jeszcze bardziej na tekście. Głos natomiast winien być traktowany jeszcze bardziej instrumentalnie, ekspresję i siłę wyrazu trzeba umieć zawrzeć w ramach dyscypliny wokalne, którą Mozart narzuca śpiewakowi.



Giuseppe Verdi

### “Rigoletto”

- aria Rigoletta – *Cortigiani, vil razza dannata!*

Głos właściwy do interpretacji opery Giuseppe Verdiego, co słyhać w ogólnym wyrazie wykonanej arii. Pewne mankamenty techniczne nie pozwalają na pełną satysfakcję interpretacji i na jej swobodę. Zdarzają się dźwięki “detonowane”, zbyt mocno intonowane, włoska wymowa np. *Signore*, dźwięki atakowane od dołu np. *Du taci*. Dźwięki proste (“stojące”, jak w finale ostatnie pie-eta`.

### “Il Trovatore”

- aria Hrabiego di Luna – *Il balen del suo sorriso*

Dobre wykonanie bardzo trudnej arii Verdiego. Jednak zbyt mało jest wyrazu dramatycznego i zrozumienia tekstu w recytatywie, jakże dramatycznym (w wyrazie, nie w dynamice). Zróznicowanie pomiędzy recytatywem a kantyleną arii zbyt małe. Powietrze słyszalne pomiędzy samogłoskami nie pomaga frazie kantyleny, bowiem utrudnia realizację legato. Krzykliwość pojawiająca się w temacie *Ah, l'amor...* Niezrozumiałe zwolnienia. Dźwięki otwarte na wysokim F. Pomyślne zakończenie arii, jednak znowu dźwięki proste na słowie “del”. Ogólny wyraz pozytywny.

### “Un ballo in maschera”

- aria Renata – *Eri tu che macchiavi...*

Zbyt mało tekstu przedziera się przez “meandry” emisji wokalne i trudności technicznych arii. W temacie arii brak tradycyjnych portament na słowie *Eri tu che machia – avi*. Znowu wysokie dźwięki atakowane z dołu, co nie tylko utrudnia wykonanie, ale umniejsza efekt interpretacji i efekt końcowy, czystości i “prostoty” wykonania. Zbyt ciężko śpiewane. Miejscami jednak dobre stylistycznie wykonanie z uwzględnieniem tradycji wykonawczych. Problemy intonacyjne pod koniec arii związane z wysoką tessiturą. Wyczuwalne zmęczenie w głosie. Finałowe wysokie F trochę wycofane emisyjnie niestety.

### “Don Carlo”

- aria markiza Pozy – *Per me giunto è il dì supremo*

Zbyt mało nacisku na słowo, tekst w początku recytatywu. Dynamika zbyt bohaterska jak na charakter niezwykle liryczny arii, która winna opierać się na melodeklamacji w absolutnym legato i piano. Długie frazy bardzo trudne dobrze wykonane. Nieznajomość tradycji wykonywania tej arii, tak aby nie akcentować słów w niewłaściwych miejscach. Sięganie po wysokie dźwięki od dołu. Śpiewak zbyt chce stworzyć duży głos zamiast podążać za teksem i na nim się opierać w swojej interpretacji. Śpiewanie byłoby łatwiejsze i efekt lepszy. W słynnej frazie - *io morro`* podzielonej oddechem, słyszalne powietrze nie pomaga w osiągnięciu efektu końcowego na najwyższym poziomie.

## “Otello”

- aria Jagona – *Vanne, ... Credo in un Dio crudel...*

Zbyt mało wyrazistości słowa w początku recytatywu. Śpiewak pokonuje trudności wokalne arii nie zawsze z pełnym sukcesem. Długie dźwięki “stojące” czasem niestety, problemy intonacyjne powtarzające się. Zmęczenie pod koniec arii, intonacja, *al germe* – dźwięk stojący. Powtarzające się – *e poi* – intonacja w piano. Ostatnie wysoki dźwięk na słowie *ciel* z wyraźnie wyczuwalnym zmęczeniem, co jest oczywiście zrozumiałe podczas koncertowego wykonania.

Podsumowując opinię na temat dzieła artystycznego mogę stwierdzić, iż pan Dezeng Shang w większości dobrze zrealizował bardzo trudne zadania, które stawia przed młodym śpiewakiem tak zróżnicowany, a zarazem tak niełatwy technicznie i stylistycznie repertuar. Koncertowe wykonania arii operowych nie są łatwym wyzwaniem, nawet dla wytrawnego artysty. Trzeba też pamiętać o trudnościach w wymowie, z którymi generalnie dobrze radzi sobie Doktorant. W języku chińskim nie ma spółgłoski “r”, tak ważnej w artykulacji i ekspresji europejskiej muzyki wokalnej. Doktorant śpiewa na płycie zgodnie z przedstawionymi w pracy doktorskiej założeniami wokalnymi, technicznymi i stylistycznymi. Należy podkreślić wyrównanie brzmienia w całej skali, naturalność frazowania, muzykalność, poszukiwanie legato i stałą pracę nad kontrolą frazy muzycznej. Śpiewak prowadzi frazy konsekwentnie, logicznie rozwija napięcia dramaturgii muzycznej arii. Biorąc pod uwagę, iż Doktorant pochodzi z zupełnie odmiennego kręgu kulturowego, trzeba docenić wszystkie powyższe atuty.

### Ocena pracy doktorskiej – części opisowej

Opis dzieła artystycznego składa się z pięciu rozdziałów. Część pisemna pracy pana Dezeng Shanga jest rozbudowana, interesująca i logicznie rozplanowana.

W rozdziale pierwszym pt. “Głos barytonowy w operze – system podziału głosów w operze europejskiej”, Kandydat wnikliwie i interesująco rozpatruje psychofizjologiczne determinanty określające gatunek głosu, jego typologię, skalę i barwę dźwięku. Przedstawia i omawia aspekty techniczne, takie jak tessitura, zmiany rejestrów, problematyka dźwięków przejściowych czy wolumen i dźwięczność głosu. Opisuje także historię rozwoju głosu barytonowego i jego definicji poczynając od Cameraty florenckiej.

Rozdział II zatytułowany “Głos barytonowy w operach W. A. Mozarta” omawia i analizuje twórczość operową geniusza z Salzburga. Przedstawia trzy etapy życia i twórczości Mozarta: etap wczesny (1767-1775), etap dojrzały (1781-1791) oraz etap późny (?). Doktorant dokonuje charakterystyki twórczości operowej Mozarta, ze szczególnym naciskiem podkreślając wkład kompozytora w rozwój opery o komicznym charakterze, podnosząc także jej narodowy charakter (?). Doktorant podkreśla także rolę Mozarta w umocnieniu wewnętrznej więzi między charakterem muzyki a całością dramatu w swoich operach, oraz zwraca uwagę na istotę mozartowskiego nadawania każdej postaci indywidualnych cech. Autor analizuje stylistykę i wymagania interpretacyjne dla “barytona mozartowskiego”, który określa mianem barytona lirycznego, choć może bardziej pasowało by tutaj określenie bas-barytona, którym *de facto* posługują się Figaro, Hrabia Almaviva czy Leporello, a nawet sam Don Giovanni. Kandydat omawia także poszczególne postaci barytonowe pod kątem ich pochodzenia społecznego, co niewątpliwie jest istotne w twórczości Mozarta, szczególnie w kontekście tzw. trzech włoskich oper Mozarta – Da Ponte.



Nie zawsze można się zgodzić do końca z opiniami Doktoranta, np. kiedy podnosi kwestię trudności wykonawczych u Mozarta w następujący sposób: "... W rzeczywistości Mozart nie ustanawia szczególnie wysokiego progu dla śpiewaków w swoich operach i śpiewacy każdego typu mogą znaleźć odpowiednie dla siebie arie w jego operach." Lub też w kolejnym cytacie: Regularny rytm nie daje śpiewakowi zbyt wiele swobody interpretacji. Mozart wyznacza jasno status głosowy dla swojego barytonu"(?). Albo: "Jeśli chodzi o zakres głosu, napięcie dramatyczne, skoki interwałowe, to w partiach na baryton liryczny u Mozarta, nie ma szczególnie wysokich wymagań. Lecz gdy chodzi o skoczność i żywość wykonania, wymagania są niezwykle wysokie."

Trzeba w tym miejscu pamiętać, że Mozart dla swoich bohaterów, czy to bardziej barytonowych, czy też bas-barytonowych zawsze używa określenia "bas" (późniejszy bas-baryton – w okresie Belcanta - basso cantante).

Czasami znajdujemy w pracy Doktoranta fragmenty dość kuriozalne, dające jednak obraz w jaki sposób Chiński śpiewak dostrzega i charakteryzuje twórczość Verdiego i jak rozumie sam rodzaj głosu verdiowskiego, jak np. "Ponieważ baryton bohaterski u Verdiego musi mieć szczególnie męski charakter i siłę, głos musi być dźwięczny i silny, namiętny i intensywny, dlatego rozwinął się błyskotliwy i pełen pasji "brawurowy styl" śpiewania (Bravura singing). Ten styl wymaga przede wszystkim użycia głosu o dużej eksplozywnej sile, by skutecznie zaśpiewać pełne mocy wysokie i akcentowane nuty oraz by wyrazić dramatyczne emocje." Kolejny cytat z pracy: "To, co różni wykonywanie partii z oper Verdiego od partii mozartowskich to konieczność opanowania następujących elementów: odgrywanie postaci odznaczających się dramatyzmem i porywcznością, miękkość i zarazem prężność głosu, połączenie twardości z miękkością, panowanie nad szerokim zakresem głosu, (...) użycie najpiękniejszego głosu do wykrzyczenia waleczności epoki, użycie szerokiego zakresu napięcia głosu do wyrażenia skomplikowanej psychologii postaci oraz umiejętność ich budowania."

Rozdział III nosi tytuł "Omówienie roli barytonu heroicznego w twórczości operowej Verdiego" i rozpoczyna się przeglądem oraz charakterystyką dzieł operowych mistrza z Busseto. Doktorant charakteryzuje wymagania w zakresie predyspozycji i umiejętności wokalnych przy wykonywaniu partii wokalnych w operach Giuseppe Verdiego. Opisuje właściwości głosu, którym włada baryton bohaterski w operach Verdiego i przedstawia "rodzaje tożsamości" partii i ról na baryton bohaterski, podnosząc znaczenie tychże w twórczości operowej.

Rozdział IV pt. "Analiza arii nagranych na płycie CD" ilustrują liczne przykłady nutowe z omawianych i analizowanych arii. Poczynając od arii Mozarta po arie Verdiego, Doktorant zwraca uwagę na kontekst dramaturgiczny oraz na charakterystykę każdej postaci. Dokonuje też analizy mozartowskich recytatywów, tak istotnych w twórczości Wolfganga Amadeusza. Ponadto przedstawia podstawowe cechy struktury formalnej wraz z analizą koncepcji wykonawczej każdego z utworów dzieła artystycznego. Analizuje arie Verdiego pod kątem różnorodności postaci i dramatyzmu charakteryzującego każdą z nich.

Rozdział V zatytułowany "Baryton liryczny i bohaterski – konkluzje", charakteryzuje wybranych, ulubionych mistrzów głosu barytonowego, szczególnie ważnych dla Doktoranta. Warto w tym miejscu zacytować fragment pracy pochodzący z publikacji "A famous Singers in the 20th Century" autorstwa Shi Junlianga: W książce (...) wyróżnionych zostało wielu wybitnych tenorów, którzy początkowo śpiewali głosem barytonowym lub basowym, jak np. Enrico Caruso (1873-



1921), Carlo Bergonzi (1924-2014), Bruno Prevedi (1928-1988), Nicolai Gedda (1925-2017), czy Placido Domingo (1941-). Czynnikiem niezwykle istotnym przy zmianie głosu, niezależnie od tego, czy jest to zmiana na głos wyższy czy niższy, jest barwa. Po poprawnym zdefiniowaniu barwy, należy konsekwentnie dążyć do realizacji przypisanych jej założeń estetycznych, ponieważ barwa nierzadko jest istotniejsza nawet od rejestru. Gdy na przykład słynni śpiewacy barytonowi Ettore Bastianini (1922-1967) i Piero Cappuccilli (1929-2005) śpiewają wysokie b2, ich głos wciąż zachowuje odróżniającą baryton od tenora pełną, ciemniejszą barwę. Skoro istnieją takie różnice w barwie różnych głosów, to także konkretne odmiany w obrębie jednego głosu scharakteryzować można na podstawie odmiennej barwy lub wolumenu Wybitnych barytonów o międzynarodowej sławie trudno jest zliczyć, jednak choć wszyscy charakteryzowali się dojrzałą techniką, doskonałym zrozumieniem utworów, pięknym głosem i bogatym doświadczeniem scenicznym, przecież każdy z nich posiadał unikalną barwę i styl. Na przykład Tito Gobbi, w mojej opinii, odznaczał się niezwykle siłą ekspresji i umiejętnością oddania całej palety emocji, zaś sztukę wokalną Ettore Bastianiniego cenię za szczególną biegłość techniczną i niezwykle bogatą, prawie basową barwę. Z kolei wszechstronnie utalentowany Dietrich Fischer-Dieskau zapisał się w historii zarówno jako śpiewak operowy, jak i wykonawca pieśni artystycznych. Piero Capuccilli zyskał sławę jako „verdiowski baryton” o szerokiej skali i niezwykle nośnym wolumenie. Podzielam opinie, iż Renato Bruson doskonale kreował postaci zimne, opanowane i wyniosłe. Leo Nucci odznaczał się potężnym głosem o bogatej barwie i niezwykle sile ekspresji. Barwa maestro Dmitrija Chworostowskiego wyróżniała się natomiast rosyjską dzikością i nieokiełznaną naturą. Bryn Terfel wsławił się z kolei niezwykle płynnością i miękkością frazy wokalnej oraz doskonałą grą aktorską, a Ludovic Tezier zyskał sobie przydomek współczesnego podręcznika śpiewu głosem operowym. Warto w tym wyliczeniu wymienić również światowej klasy śpiewaków barytonowych z Azji, takich jak m.in. Seng-Hyoun Ko (Korea Płd.), Liao Changyong (Ch. R. L.), czy Shen Yang (Ch.R.L.)”.

Bardzo interesującym fragmentem pracy jest podrozdział zatytułowany “Baryton liryczny i heroiczny w Operze Chińskiej”, który wnosi do pracy nowy walor poznawczy i naukowy. Autor pracy przedstawia skrótowo stuletnią historię opery chińskiej, podkreślając znamieny fakt, iż dla chińskiego narodu, opera jest obcą, zapożyczoną formą artystycznej ekspresji, do której podchodzi się dzisiaj z dużą otwartością, ale jednocześnie z założeniem dążenia do osiągnięcia jej syntezy z rodzimą kulturą.

Doceniając wywód naukowy Doktoranta trzeba zwrócić uwagę na dwa fakty bardzo istotne, na co sam Doktorant także zwraca uwagę. Nie każdy głos, który z powodzeniem wykonuje partie w operach Mozarta, może także z równym powodzeniem wykonywać dzieła operowe Giuseppe Verdiego. Odwrotnie także, nie każdy baryton verdiowski (baritono verdiano) jest w stanie sprostać trudnościom wykonawczym, wymagającym finezji i subtelności, w partiach mozartowskim. Nie jest też automatyzmem, iż wraz z dojrzewaniem śpiewaka, tym fizycznym i tym wokalnym, każdy mozartowski baryton lub bas-baryton będzie w stanie sprostać z powodzeniem wymaganiom partii verdiowskich. Oczywiście są w historii światowej wokalistyki artyści, którzy wykonywali przez cały okres swojej kariery zarówno partie mozartowskie, jak i najcięższe partie w operach Verdiego. Do takich mistrzów możemy zaliczyć legendę włoskich barytonów XX wieku, jakim był niewątpliwie Rolando Panerai, śpiewający m.in. pod batutą von Karajana zarówno Mozarta, jak i Verdiego. Takim śpiewakiem był również Samuel Ramey, bas-baryton, który z kolei wykonywał partie mozartowskie oraz partie basowe lub bas-barytonowe w operach Verdiego.



Wiele osobistych opinii oraz refleksji Doktoranta na temat własnych wykonań arii z dzieła artystycznego oraz przemierzonej długiej drogi wokalne, począwszy od pobieranych podstaw nauki śpiewu, aż po dzień dzisiejszy, musi budzić szacunek. Te refleksje świadczą bowiem nie tylko o dystansie do siebie samego, o skromności, ale także o dojrzałości Kandydata. Z pewnością także stawienie czoła tak europejskiemu tematowi, jakim jest temat niniejszej pracy i skonfrontowanie się z tak zawiłą i trudną materią, warte jest uznania. Zarówno jeśli chodzi o osobisty wkład pracy naukowej, którą Doktorant musiał poświęcić przygotowując niniejszą rozprawę doktorską, jak też przygotowując niezwykle wymagający program dzieła artystycznego, tak od strony wokalne, jak i ogólnej, artystycznej. Jak pisze sam Doktorant: "Niniejsza praca jest przede wszystkim osobistym podsumowaniem procesu nauki śpiewu oraz praktyki wykonawczej. Ponadto jest to uporządkowanie mojego rozumienia cennych wskazówek i metod, które miałem szczęście otrzymać od profesorów. Jest to również pogłębiona analiza przyswajanych przeze mnie licznych opracowań i materiałów audiowizualnych".

### **Konkluzja**

Stwierdzam, że praca napisana przez pana Dezenshanga została przygotowana ze starannością oraz z właściwą konsekwencją rozwiniętego w niej toku myślenia. Niniejsza praca spełnia wymogi proceduralne, stanowiąc zarazem oryginalny wkład w rozwój dziedziny wokalistyki. Rozprawa doktorska stawia także szereg ciekawych pytań w szeroko pojętym kontekście rozwoju wokálnego młodego śpiewaka, na które to pytania pan Shang próbuje też znaleźć odpowiedzi w całym toku swego wyводу myślowego. Dlatego także niniejsza praca może w oryginalny sposób wzbogacić i poszerzyć wiedzę wielu młodych śpiewaków, co tym bardziej podwyższa jej walory poszukiwawcze i naukowe. Dzieło artystyczne, nawet jeśli nie jest wykonane z towarzyszeniem orkiestry, daje obraz możliwości wokalnych, umiejętności artystycznych, a także dojrzałości Doktoranta. Piękny głos oraz wypracowana technika wokalna i muzykalność chińskiego Artysty, dodatkowo przyczyniają się do wysokiej, ogólnej oceny Kandydata.

W związku z powyższym popieram wniosek o nadanie stopnia doktora sztuk muzycznych Magistrowi Dezenshang.



Prof. dr hab. Stanisław Daniel Kotliński

19.08.2020