

**Recenzja pracy doktorskiej
mgr. Zhu Jia**

Ocena pracy doktorskiej:

Praca doktorska mgr. Zhu Jia zatytułowana: *O kontraście i równowadze między muzyką i dramatem w operze – na przykładzie arii tenorowych z oper „Iphigénie en Tauride”, „Zauberflöte”, „Lucia di Lammermoor” i „Poemat o Mulan”* powstała pod kierunkiem prof. dr. hab. Roberta Cieśli.

Nagranie dzieła artystycznego zostało zrealizowane w dniach 15 maja, 20 lipca i 28 września 2022 roku w Sali Koncertowej UMFC w Warszawie i obejmuje następujące arie tenorowe:

- dwie arie Pyladesa z opery *Ifigenia na Taurydzie (Iphigénie en Tauride)* Ch. W. Glucka w dwóch wersjach językowych:

- *Unis dès la plus tendre enfance* z II aktu
- *Nur einen Wunsch, nur ein Verlangen*
- *Ah! Mon ami, j'implore ta pitié!* z III aktu
- *O, theurer Freund, um mitleid fleh ich dich!*

- dwie arie Tamina z I aktu opery *Czarodziejski flet (Die Zauberflöte)* W.A. Mozarta:

- *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*
- *Wie stark ist nicht dein Zauberton*

- dwie arie Edgara z III aktu opery *Łucja z Lammermooru (Lucia di Lammermoor)* G. Donizettiego:

- *Tombe degli avi miei*
- *Tu che a Dio spiegasti l'ali*

oraz

- arię Liu Shuanga *Śnieg jest tak zimny* z II aktu
- duet Liu Shuanga i Mulan *Gdybyś był kobietą* z III aktu współczesnej opery chińskiej *Poemat o Mulan* Guan Xia.

Czas prezentacji dzieła wynosi 45 minut. Doktorantowi towarzyszyła pianistka dr Yan Rong oraz sopranistka Jinjing Wu, która w ostatnim utworze wystąpiła w partii Mulan.

Utrwalone na płycie CD arie europejskie stanowią ilustrację przemian, jakich doświadczała opera w XVIII i I poł. XIX wieku. Christoph Willibald Gluck, Wolfgang Amadeusz Mozart oraz Gaetano Donizetti odegrali doniosłą rolę w rozwoju opery, wyprowadzając ją z zastoju ku rozkwitowi, a ich pomysły twórcze oddziaływały inspirująco na innych kompozytorów. Doktorant dysponuje głosem tenorowym o przyjemnej lirycznej barwie i posługuje się prawidłową techniką wokalną, a przytoczone w rozprawie refleksje, zwłaszcza zawarte w rozdziale piątym, świadczą o jego dużym zaangażowaniu w tworzenie własnej koncepcji interpretacyjnej, wyływającej z wrażliwości emocjonalnej i muzykalności. Każda z arii stawia przed wykonawcą nieco inne wymagania, w tym wymagania wynikające z różnic stylistycznych danej epoki, które trafnie opisano w dysertacji, a następnie skrupulatnie zrealizowano na nagraniu. Nie brakuje tutaj długich fraz legato, w których należy zadbać

o wyrównaną barwę, technicznie trudnych momentów kulminacyjnych z wysokimi dźwiękami, a także miejsc wymagających biegłości koloraturowej czy dobrej kondycji wokalne. Arie te są też niełatwe z powodów artykulacyjnych. Ciekawym pomysłem było zestawienie arii Pyladesa z opery Ch. W. Glucka w dwóch wersjach językowych: oryginalnej – francuskiej oraz niemieckiej, przygotowanej przez kompozytora specjalnie z okazji wizyty rosyjskiego wielkiego księcia Pawła w Wiedniu w 1781 roku. Jak zaznaczono w rozprawie (s. 59-60), chodziło o przedstawienie różnicy wrażeń słuchowych wynikających ze specyfiki języka, które czynią wersję francuską bardziej powściągliwą w odbiorze, zaś niemiecką – bardziej emocjonalną. Doktorant w równej mierze sprawdził się w wybranym repertuarze klasycznym i romantycznym, choć w moim odczuciu szczególnie odnalazł się w ariach Tamina. Na nagraniu zamieszczono również dwa fragmenty współczesnej opery chińskiej *Poemat o Mulan*, dające obraz tej formy muzycznej rozwijającej się na gruncie doświadczeń opery zachodniej, w tym pewnych podobieństw z twórczością Glucka, Mozarta i Donizettiego. Są one przykładem chińskiego dramatyizmu, w którym nie ma przesadnego sentymentalizmu i liryzmu, a ich warstwa muzyczna wykorzystująca motywy ludowe, wyraźnie nawiązuje do tradycyjnej opery chińskiej (s. 50). Moją uwagę przykuła nie tylko emocjonalna interpretacja arii Liu Shuanga, wyrażającej niepokój o towarzysza broni niewracającego z rekoniesansu w śnieżną noc, lecz także zmieniający swój nastrój z poważnego na żartobliwy, uroczy dialog z Mulan (sopran), która w zawołany sposób ujawnia swoją skrywaną do tej pory kobiecość. Także w tym przypadku prezentacja wymagała przygotowania od strony językowej z powodu wykorzystania przez twórców dialektu prowincji Henan.

Opis dzieła artystycznego składa się ze wstępu, w którym przedstawiono przesłanki wyboru tematu i przegląd wykorzystanej literatury oraz sześciu rozdziałów, zakończenia i bibliografii.

W rozdziale pierwszym, poświęconym roli muzyki i dramatu w rozwoju opery, ukazano etap w historii opery europejskiej, który ukształtował się pod wpływem wybitnych twórców żyjących w XVIII wieku: Christophera Willibalda Glucka i Wolfganga Amadeusza Mozarta. Celem oświeceniowych innowacji było przewyższenie wad ówczesnej opery włoskiej i powrót do pierwotnych założeń artystycznych, zrodzonych w kręgu Cameraty florenckiej. W kolejnych podrozdziałach w zwięzły sposób omówiono elementy składowe reform obu kompozytorów, którzy obierając dwie przeciwstawne koncepcje: Ch. W. Gluck postulował podporządkowanie dramatu muzyce, zaś W.A. Mozart uważał *muzykę za duszę opery* (s. 6) i to jej podporządkowywał dramat, w istocie dążyli do tego samego, tj. do podkreślenia roli fabuły w dziele, usunięcia zbędnej barokowej dekoracyjności i położenia kresu wirtuozowskiemu popisom kastratów. W podrozdziale trzecim scharakteryzowano twórczość operową Gaetana Donizettiego, wybitnego kompozytora włoskiego doby romantyzmu, który korzystając z osiągnięć obu poprzedników, w swoich dziełach starał się równoważyć ekspresję dramatu i muzyki. Dbając o interesujące, pełne zwrotów libretta, oparte na arcydziełach literatury romantycznej i poruszające tematykę bliską ówczesnej publiczności, nie tylko równoległe mistrzowsko prowadził linię melodyczną, ale też dzięki rozwinięciu techniki bel canto, potrafił wzbogacić przekaz emocjonalny, operując barwą głosów poszczególnych bohaterów.

Rozdział drugi przedstawia elementy dramatyczne i muzyczne w operach epoki klasycyzmu: *Ifigenia na Taurydzie (Iphigénie en Tauride)* Ch. W. Glucka oraz *Czarodziejski flet (Die Zauberflöte)* W.A. Mozarta. W dwóch podrozdziałach zarysowano genezę i treść obu oper, a także dokonano analizy wybranych arii tenorowych Pyladesa i Tamina w zakresie treści, charakteru, budowy i wymagań partii wokalne oraz akompaniamentu. Opisywane tu fragmenty struktury muzycznej zilustrowano

odpowiednimi przykładami nutowymi. W kolejnym podrozdziale, mającym charakter podsumowujący, opisano kontrasty elementów muzycznych i dramatycznych obu omawianych dzieł. W analogiczny sposób, w rozdziale trzecim przedstawione zostały okoliczności powstania i fabuła opery *Łucja z Lammermooru* Gaetana Donizettiego. Następnie szczegółowo przeanalizowano utrwalone na nagraniu arie Edgarda, zwracając uwagę na burzliwość przeżyć wewnętrznych bohatera i dostosowaną do nich strukturę partii wokalne i akompaniamentu, jak również momenty kulminacyjne arii. Na koniec zestawiono elementy muzyczne i dramatyczne dzieła służące spotęgowaniu przekazu emocjonalnego, podkreślając ich zgodność i zrównoważenie.

Rozdział czwarty poświęcony został przybliżeniu współczesnej opery chińskiej *Poemat o Mulan*. Po krótkim wprowadzeniu w okoliczności narodzin chińskiej opery narodowej w XX wieku, zarysowano treść wspomnianego dzieła. *Poemat o Mulan* wystawiony został po raz pierwszy przez Zespół Pieśni i Tańca Departamentu Politycznego Chińskiej Armii Ludowo-Wyzwoleńczej w Pekinie, w 2004 roku. Warto podkreślić, że opera ta prezentowana była także trzykrotnie za granicą: w Nowym Jorku, Wiedniu i Japonii. Jej fabuła oparta jest na odległej, autentycznej historii kobiety Hua Mulan z okresu Dynastii Północnych i Południowych (V-VI w.), która wstąpiła do armii w męskim przebraniu w zastępstwie swojego ojca i przeszedłszy trudy dziesięcioletniej służby wojskowej, znalazła w końcu miłość towarzysza broni – generała Liu Shuanga. Pod względem struktury muzycznej opera składa się z czterech części poprzedzonych uwerturą i zamkniętym finałem. W dwóch kolejnych podrozdziałach omówiono treść arii tenorowej Liu Shuanga: *Śnieg jest tak zimny* oraz duetu Liu Shuanga i Hua Mulan *Gdybyś był kobietą*, a następnie przeprowadzono analizę muzyczną obu fragmentów, opatrując ją odpowiednimi przykładami nutowymi. Wskazówki interpretacyjne określające sposób artykulacji, fonacji, operowania dynamiką i barwą głosu, czy gry aktorskiej ujawniają pewne różnice kulturowe w przeżywaniu emocji. W podrozdziale podsumowującym ukazane zostały elementy dramatyczne i muzyczne w kontekście ich innowacyjności i osadzenia w chińskiej tradycji muzycznej.

Rozdział piąty zawiera osobiste spostrzeżenia związane z procesem przygotowania wybranych arii. Zdradzają one pragnienie dogłębnego zrozumienia, a następnie wyrażenia emocji zapisanych w warstwie literackiej i muzycznej utworów. Zwrócono tu uwagę na podobieństwa i różnice w stylach muzycznych trzech kompozytorów europejskich oraz na zapożyczenia zachodnie w operze chińskiej. Nie zabrakło również określenia trudności wykonawczych ukazanych z pozycji śpiewaka chińskiego, również w operze rodzimej. Rozważania zilustrowano przykładami muzycznymi.

W rozdziale szóstym znalazły się refleksje nad rozwojem opery chińskiej w XXI wieku z perspektywy muzyki i dramatu. Stanowi ona interesujące połączenie elementów opery zachodniej z elementami tradycyjnej muzyki chińskiej i będąc jeszcze formą stosunkowo młodą, stale się rozwija. Kreśląc z zaangażowaniem perspektywę przyszłości, Doktorant zaznacza potrzebę zachowania charakteru narodowego opery chińskiej, zarówno w warstwie muzycznej, jak i dramatycznej z uwagi na jej znaczącą funkcję edukacyjno-wychowawczą, jak również dla sprostania gustom publiczności. Fabuła zaczerpnięta z historii, ludowych opowieści lub legend musi być bliska współczesnym odbiorcom i poruszać uniwersalne problemy miłości, walki z przeciwnościami losu, etc. w duchu chińskich koncepcji filozoficznych i chińskiego humanizmu. W podobny sposób, muzyka powinna sięgać do bogactwa motywów ludowych, łącząc tradycję z innowacyjnością pomysłów kompozytorskich. Po spełnieniu tych warunków ogromny potencjał współczesnej opery chińskiej, rozwijanej na fundamencie wielowiekowej kultury, może stać się narzędziem kształtowania percepcji estetycznej społeczeństwa oraz popularyzacji kultury chińskiej w świecie.

Rozprawa została oparta na licznych opracowaniach monograficznych i artykułach w języku angielskim oraz chińskim. W bibliografii nie pominięto także źródeł przykładów muzycznych.

Zauważone podczas lektury niedoskonałości obejmują zdarzające się w tekście literówki oraz przypisy, które choć kompletne, w większości sporządzone zostały w języku angielskim.

Konkluzja:

Podjęcie tematu pracy doktorskiej związane było z deklarowanym we wstępie zamiarem gruntownego przygotowania się do przyszłej pracy pedagogicznej, w której Doktorant będzie przybliżać studentom utwory muzyki klasycznej i otwierać ich na nowatorskie wyzwania artystyczne. Prześledzenie sposobów ujmowania dramatyizmu w wybitnych dziełach operowych pochodzących z różnych epok historycznych oraz z różnych kręgów kulturowych: zachodniego i chińskiego, może stanowić cenne wsparcie w ich indywidualnych poszukiwaniach interpretacyjnych.

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 Zhu Jia 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 2021. poz. 478) .

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.



prof. dr hab. Jacek Greszta