

Prof. dr hab. Elżbieta Grodzka-Lopuszyńska

Sztuki muzyczne, dyscyplina artystyczna: wokalistyka

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego

W Katowicach

Recenzja pracy doktorskiej

mgr Lian Ying

Ocena pracy doktorskiej:

Praca doktorska mgr Lian Ying zatytułowana : *Subretka, aspekty wokalne, sceniczne, specyfika rodzaju głosu na wybranych przykładach* powstała pod kierunkiem prof. dr. hab. Roberta Cieśli. W jej skład weszło nagranie dzieła artystycznego oraz jego obszerny opis.

Nagrania ww. dzieła dokonano w Sali Koncertowej UMFC w Warszawie podczas trzech odrębnych sesji, 10, 12 oraz 21 lipca 2021 roku. Na nośniku elektronicznym znalazło się 13 arii operowych dedykowanych wskazanemu wyżej typowi głosu sopranowego – *soubrette*:

1. *Stizzoso, mio stizzoso* – aria Serpiny z I aktu opery *La serva padrona* G. B. Pergolesiego
2. *In uomini, in soldati* – aria Despiny z I aktu opery *Così fan tutte* W. A. Mozarta
3. *Una donna a quindici anni* – aria Despiny z II aktu opery *Così fan tutte* W. A. Mozarta
4. *Welche Wonne, welche Lust* – aria Blondy z II aktu opery *Die Entführung aus dem Serail* W. A. Mozarta
5. *Mein Herr Marquis* – aria Adeli z II aktu operetki *Die Fledermaus* J. Straussa
6. *Spiel ich die Unschuld vom Lande* – aria Adeli z III aktu operetki *Die Fledermaus* J. Straussa
7. *Ciascun lo dice* – aria Marii z I aktu opery *La figlia del reggimento* G. Donizettiego
8. *Prendi, per me się Libero* – aria Adiny z II aktu opery *L'esir d'amore* G. Donizettiego
9. *Quando me'n vo* – aria Musetty z II aktu opery *La Bohème* G. Pucciniego
10. *Saper vorreste* – aria Oskara z III aktu opery *Un ballo in maschera* G. Verdiego
11. *Volta la Terra* – aria Oskara z I aktu opery *Un ballo in maschera* G. Verdiego
12. *Quel quando il Cavaliere* – aria Noriny z I aktu opery *Don Pasquale* G. Donizettiego
13. *Perdonate, signor mio* – aria Caroliny z I aktu opery *Il matrimonio segreto* D. Cimarosy

Podczas rejestracji dzieła artystycznego sopranistce towarzyszyła pianistka dr Yan Rong, natomiast całościowy czas nagrania zamknął się w 47 minutach.

Na płycie znalazło się 13 arii operowych, które stanowią znakomity wybór do wieloaspektowego zaprezentowania lirycznego głosu sopranowego, który należy umieścić w kategorii *soubrette*. W zaproponowanej literaturze wokalne znalazły się utwory reprezentujące różne epoki muzyczne, różne style wykonawcze i odmienny rodzaj wymaganej ekspresji. Doktorantka prezentuje

repertuar rozpięty od baroku po weryzm, od kompozycji G.B. Pergolesiego po arię autorstwa G.Pucciniego. Lian Ying obdarzona jest głosem sopranowym, liryczno-koloraturowym, o niezbyt dużym wolumenie, natomiast o bardzo przyjemnej, cieplej barwie, dużej sprawności, giętkości i precyzji intonacyjnej. Głos brzmi niezwykle czysto, klarownie, krągło i estetycznie. Śpiewaczkę cechuje wysoka kultura wypowiedzi artystycznej, jest subtelna, nigdy nie przerysowuje swoich interpretacji, zawsze zachowuje zasadę dobrego smaku muzycznego. Na uwagę zasługuje także duża staranność dykcyjna oraz świadome podawanie tekstu w prezentowanych utworach. Najodpowiedniejsze dla tego rodzaju głosu zdają się być arie stricte dedykowane sopranowi subretkowemu. Pergolesi, Mozart czy Cimarosa brzmią znakomicie, perliście, precyzyjnie i wyraziście. Duża dbałość o zachowanie zasad stylistyki tych okresów jest wyraźnie słyszalna i zasługuje na uznanie. Powszechnie twierdzi się, że mozartowskie arie to dla wokalisty techniczny papierek lakmusowy, który w przypadku Doktorantki wykazał jej wysoki profesjonalizm i świadomość w zakresie wykonawstwa stylistycznego. Doktorantka w swojej prezentacji artystycznej spełniła wszelkie wymogi i stworzyła interpretacje pełne wyrazu, uroku oraz naturalnej żywiołowości. W kompozycjach powstałych w późniejszych okresach śpiewaczka prezentuje się również interesująco, realizuje skrupulatnie wypunktowane w opisie uwagi i pokonuje zdiagnozowane trudności. W proponowanej w nagraniu wersji z fortepianem głos absolutnie się broni i słuchacz nagrania może czuć się w pełni usatysfakcjonowany. Należy w tym miejscu podkreślić wzorcową i godną podziwu współpracę między śpiewaczką, a towarzyszącą jej w znakomitym stylu pianistką, dr Yan Rong. Zastanawiającym jest, jak ten rodzaj filigranowego głosu zabrzmiałby z towarzyszeniem orkiestry. Nie ulega wątpliwości, że głosy subtelne, delikatne i smukłe wolumenowo muszą niezwykle dbać o wysoką pozycję w śpiewie, aby potężny niejednokrotnie organizm orkiestry uczynić towarzyszącym a nie dominującym. Słuchając nagrania mam wrażenie, że ten wykonawczy problem Doktorantka również by pokonała. Zastanawiającym jest fakt, dlaczego Artystka zdecydowała się na rejestrację arii Marii z „Córki pułku” w wersji włoskiej. W opisie podaje informację o większej popularności tej wersji w wieku XIX i XX, jednak najbardziej uznane realizacje współczesne wiodących teatrów operowych, w tym La Scali, The Royal opera House czy MET, proponują wersje francuskojęzyczne, podobnie ma się rzecz podczas wokalnych zmagani konkursowych, na których powyższą arię wykonuje się po francusku.

Trzynastcie zróżnicowanych pod wieloma względami arii przedstawionych na nagraniu to znakomity wybór dla omawianej w opisie kwestii. Myślę, że wersja z obrazem pozwalałaby jeszcze pełniej dostrzec niuanse wykonawcze a zwłaszcza kwestie interpretacyjne i stricte aktorskie, o których Autorka szeroko pisze w dołączonej pracy.

Opis dzieła artystycznego składa się z wprowadzenia, w którym Doktorantka uzasadnia wybór tematu, przedstawia obecny stan badań, dokonuje wyboru metod badawczych oraz zarysowuje schemat badawczy, na którym oparła swoją pracę. Kolejno następują trzy zasadnicze rozdziały pracy, stanowiące jej sedno. Pierwszy rozdział koncentruje się wokół historycznych uwarunkowań wykształcenia się wyjątkowej odmiany sopranu lirycznego, jakim jest głos subretkowy. Autorka przedstawia dość wyczerpująco kontekst historyczno-społeczny powstawania dzieł operowych z gatunku buffo. Wykorzystując wiedzę pozyskaną dzięki dobrze wyselekcjonowanej bibliografii, Doktorantka przedstawia trzy główne kulturalne ośrodki w Europie, mające fundamentalny wpływ na powstanie omawianego gatunku muzycznego.

Koncentruje się na problemie powstania włoskiej opery buffa, francuskiej opery komicznej i operetki oraz niemieckiego singspielu oraz operetki wiedeńskiej. Autorka zwraca uwagę, że uformowanie się tych gatunków operowych związane jest ściśle z wyodrębnieniem się wyjątkowego i charakterystycznego rodzaju głosu, jakim jest sopran *soubrette*. Wyraźnym dążeniem Doktorantki jest swego rodzaju próba rehabilitacji i docenienia tego rodzaju głosu, który krzywdząco traktowany jest czasami jako mniej ważny czy też nie tak atrakcyjny, jak duży głos liryczny lub spinto. Taka postawa ogromnie mnie cieszy i w pełni zgadzam się z argumentami, które odczytałam z opisu dzieła. Autorka w rozdziale pierwszym wyróżnia okoliczności pojawiania się głosów subretkowych oraz porównuje je z cechami właściwymi dla lirycznego sopranu koloraturowego. W rozważaniach Doktorantki dominantę stanowi stwierdzenie, że dla tego rodzaju partii operowych kwestią nadrzędną i decydującą są zdolności aktorsko-interpretacyjne śpiewaczki, nie zaś sam głos. Niebagatelnym jest także jej wygląd, prezencja i „młodość” powierzchowności.

Rozdział drugi to analiza i porównanie wybranych arii subretkowych oraz omówienie ich tematyki i pełnionej funkcji w poszczególnych dziełach operowych. Subretka to swego rodzaju *spiritus movens* dzieła, postać wprowadzająca ruch, zmianę, intrygę, humor. Autorka koncentruje się w tym rozdziale głównie na postaci Despiny z mozartowskiego *Così fan tutte*, Oskara z *Balu maskowego* Verdiego oraz pokojówki Adeli z *Zemsty nietoperza* Straussa. Doktorantka opisuje stawiane przed bohaterkami zadania aktorskie, trudności wykonawcze i nieodzowny dla tego rodzaju postaci dar gry komicznej. Niejednokrotnie subretce przypada w udziale przebijanie się za inną postać, czasem odmiennej płci, zmiana głosu np. z młodego na stary, czy sposobu wystawiania się, innego dla służącej i innego dla szlachetnie urodzonej damy.

Zasadniczą część opisu dzieła artystycznego stanowi rozdział trzeci, *Porównanie i analiza arii sklasyfikowanych dla sopranu koloraturowego i Soubrette*. W kategorii sopranu koloraturowego umieściła Autorka następujące arie: mozartowską Blondę z *Urowadzenia z Seraju*, trzy arie Donizettiego; Adinę z *Napój miłosnego*, Marii z *Córki pułku* i Norinę z *Don Pasquale*, a także obie arie Adeli ze straussowskiej *Zemsty nietoperza*. Kolejno analizuje czas i miejsce powstania opery, miejsce opisywanej postaci w dziele, jej charakterystykę i role do spełnienia w spektaklu. Następnie Autorka szczegółowo opisuje samą arię, jej budowę, pojawiające się trudności wykonawcze, kwestie dotyczące stricte techniki wokalne i wszelkie zagadnienia muzyczno-rytmiczne, których świadoma musi być wykonawczyni partii. W opisie znajdziemy liczne wskazówki wykonawcze i elementy kluczowe dla poszczególnych arii. Autorka pisze także o kwestiach interpretacyjnych, aktorskich, ruchowych i tych, które wynikają z wieloletniej tradycji wykonawczej. Każdy podrozdział wieńczy przykładami wykonawstwa poszczególnych arii przez światowej klasy śpiewaczki, w młodości wybitne odtwórczynie ról subretkowych, które z czasem okazały się prawdziwymi operowymi divami, jak chociażby Angela Gheorghiu czy Anna Natrebko, a także Natalie Dessay i Edita Gruberova. Niezwykle cenne są przytoczone przez Autorkę liczne cytaty wybitnych mistrzów techniki bel canta dotyczące sposobów pokonywania trudności wykonawczych. Powoływanie się na autorytety pedagogiczne najwyższej próby oraz na doświadczenia wybitnych śpiewaków i śpiewaczek zawsze zwiększa jakość przedstawianej pracy.

Podrozdział drugi ogniskuje się wokół partii dedykowanych ściśle sopranowi *soubrette*. Tu opisane zostały dwie arie Despiny z *Così fan tutte* W.A. Mozarta, aria Serpiny G.B. Pergolesiego z *La serva patrona*, obie arie Oskara z verdiewskiego *Balu maskowego*, aria Caroliny z *Il matrimonio segreto* oraz w

moim odczuciu aria nieco mniej przystająca do tej kategorii; czyli aria Musetty z *Cyganerii* G.Pucciniego. W tym podrozdziale budowa każdej z części tekstu jest przystająca do opisywanych fragmentów powyżej; okoliczności powstania, miejsce i funkcja w samym dziele, analiza formalna arii, problemy wykonawcze oraz przykłady wybitnych scenicznych realizacji wskazanych ról. Autorka pisze w sposób klarowny, dobrze obrazuje problemy i przywołuje liczne przykłady nutowe. Nigdy tekstów nie tłumaczy w całości, choć główne, najważniejsze kwestie zawsze przytacza i objaśnia. Informacje zawarte w tym rozdziale mogą stanowić znakomite źródło wiedzy dla potencjalnych wykonawczyń opisywanych partii operowych. Z tekstu wyłania się teza, że role subretkowe to swego rodzaju wyjątkowe połączenie predyspozycji wokalnych, aktorskich, komicznych i interpretacyjnych. Konieczna do ich dobrego wykonania jest duża sprawność językowa, dykcyjna, artykulacyjna i zdolność do niemal natychmiastowych zmian w barwie głosu, wyrazie scenicznym, nastroju oraz umiejętność wydawania z siebie dźwięków onomatopiecznych. Serpina, Despina czy Oskar to sceniczne wulkany energii, jasne punkty w spektaklu, niby niepozorne a jednak dla całości spektaklu kluczowe.

Ostatni segment tego rozdziału to swego rodzaju synteza podobieństw i różnic prezentowanych arii, a tym samym głosów sopranowych. Arie dla sopranów koloraturowych mają większy ambitus i ich faktura jest bardziej skomplikowana, co w połączeniu z grą sceniczną wymaga kompetencji niezwykle wysokich. To jednak, że subretka nie musi mierzyć się z problemami tej miary nie świadczy w żadnym razie o mniejszej wartości takiej partii, bo jak Doktorantka słusznie stwierdza: *Czasem ważniejsza jest gra sceniczna, której nie da rady zastąpić znakomitymi górami*. Ważnym jest by z każdej kreowanej partii czynić w swoim odczuciu kluczową, ukochaną, prawdziwą i chcieć się z nią rzeczywiście utożsamić.

Praca pod względem edycyjnym jest poprawna, Autorka powołuje się na bogaty zbiór pozycji bibliograficznych, w znacznej mierze publikowanych w języku chińskim lub angielskim, dobrze stosuje teksty poboczne, w tym przypisy. Zalecałabym jednak bardziej wnikliwą korektę pod względem stylistycznym i gramatycznym, pojawiają się bowiem tego rodzaju niezgrabności językowe a nawet błędy. Sugeruję także ujednoczenie tekstu w kwestii przytaczanych tytułów (w oryginale bądź tłumaczeniu, kwestia dotyczy konsekwencji), podobnie rzecz się ma z imionami postaci, raz w odmianie, raz nie.

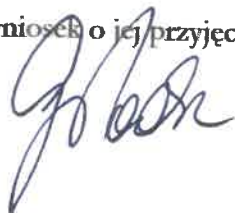
Konkluzja

Podjęcie takiego właśnie tematu rozprawy doktorskiej związane było w ścisły sposób z rodzajem głosu, którym obdarzona została śpiewaczka. Wykonując wybrany repertuar Doktorantka udowadnia postawioną tezę, że partie dedykowane głosowi *soubrette* w żadnym wypadku nie są mniej znaczącymi i cennymi niż pierwszoplanowe role operowych heroin. Choć pozornie drugoplanowe, niejednokrotnie stają się motorem scenicznej akcji, potrafią całkowicie odwrócić jej bieg i ożywić przyciężką fabułę. Metodycznie i profesjonalnie doktorantka przeprowadziła wywód opisujący zarejestrowane dzieło artystyczne. Zarówno nagranie, jak i sam opis stanowią znaczący wkład w dziedzinę sztuki jaką jest wokalistyka i mogą stanowić cenne źródło informacji dla kolejnych indywidualnych poszukiwań artystycznych młodych adeptów sztuki wokalne.

Po zapoznaniu się z całością dzieła artystycznego nie mam wątpliwości, że pani Lian Ying posiada wysokie kompetencje muzyczne oraz rozległą wiedzę teoretyczną w badanym obszarze, posiada także umiejętności niezbędne do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej.

Przedłożona praca posiada wysoki walor tak artystyczny, jak i dydaktyczny czy poznawczy. Pani mgr Lian Ying rozwiązała założone zagadnienie artystyczne i spełniła wymagania art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz.U. z 2022. poz.478 z późn. zm.)

Stawiam wniosek o jej przyjęcie

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'G. Bon', written in a cursive style.