

Katowice, 5 września 2025 roku

Prof. dr hab. Elżbieta Grodzka-Łopuszyńska

Dziedzina sztuki

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Zleceniodawca recenzji:

Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie
pismem z dnia 21 maja 2025 roku.

Dotyczy:

Pracy doktorskiej mgr Jiang Xiong w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne pt. *Spieltenor: Specyfika, znaczenie dramatyczne i problematyka wokalna na wybranych przykładach arii operowych*.

Ocena pracy doktorskiej:

Praca doktorska mgr Jiang Xiong pt. *Spieltenor: Specyfika, znaczenie dramatyczne i problematyka wokalna na wybranych przykładach arii operowych* składa się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku elektronicznym oraz opisu, stanowiących łącznie pracę pod wspomnianym tytułem.

Dzieło artystyczne składa się z 13 zarejestrowanych utworów; 10 kompozycji to arie operowe dedykowane głosowi tenorowemu oraz 2 duety, pochodzące ze światowego kanonu twórczości tego rodzaju oraz jednej arii kompozytora chińskiego.

1. Ruggero Leoncavallo – aria Arlekina z opery „Pajace”: *O Colombina*
2. Ruggero Leoncavallo – duettino Colombiny i Arlekina z opery „Pajace”
Arlecchin...Colombina
3. Wolfgang Amadeusz Mozart – aria Monostatos z opery „Czarodziejski flet”: *Alles fuhlt der Liebe Freuden*
4. Jacques Offenbach – aria Frantza z opery „Opowieści Hoffmanna”: *Jour et nuit je me mets en quatre*
5. Leonard Berstein – aria Kandyda z operetki „Kandyd”: *Cunegunde!*
6. Wolfgang Amadeusz Mozart – aria Podesty z opery „Rzekoma ogrodniczka”: *Dentro il mio petto*
7. Wolfgang Amadeusz Mozart – aria Podesty z opery „Rzekoma ogrodniczka”: *Una damina una nipote*
8. Wolfgang Amadeusz Mozart – aria Podesty z opery „Rzekoma ogrodniczka”: *Mio padrone io dir volevo*
9. Wolfgang Amadeusz Mozart – aria Pedrilla z opery „Urowadzenie z Seraju”: *Frisch zum kampf*

10. Wolfgang Amadeusz Mozart – aria Pedrilla z opery „Urowadzenie z Seraju”: *Im mohrenland gefangen war*
11. Wolfgang Amadeusz Mozart – aria Don Basilia z opery „Wesele Figara”: *In quegli anni In cui Val poco*
12. Leonard Bernstein – aria/duet Gubernatora z operetki „Kandyd”: *My love*
13. Zhang Zhuoya – *Wiatr walczący ze starożytnym miastem*

Rejestracji powyższych utworów dokonano 12 kwietnia 2024 roku, nagranie realizował Jiang Xiong. Niestety nie udało mi się odnaleźć informacji, gdzie dokonano nagrania.

Zastosowany przez doktoranta wybór nagranych utworów jest ściśle związany z częścią drugą pracy doktorskiej – opisem dzieła. Autor w swoim tekście wspomina bowiem, że „w swoim doświadczeniu zawodowym, wiedząc, że głosy podzielone są na różne Fachy (osobiście sugeruję stosowanie polskich nazw: typy i gatunki, *uwaga recenzentki*), zaczął analizować znaczenie partii Spieltenorowych”. Na nośniku elektronicznym znalazły się więc utwory, które zakwalifikujemy do typowego repertuaru dedykowanego tenorowi buffo, w niemieckiej nomenklaturze nazywanego Spieltenorem właśnie. Doktorant dysponuje głosem, który zdaje się doskonale pasować do wykonawstwa tego typu repertuaru pod względem stricte wokalnym, ponieważ jego predyspozycji aktorskich, czy szerzej mówiąc scenicznych, na nagraniu w formie audio stwierdzić nie można. Głos jest wyrównany, o lirycznym zabarwieniu, dosyć sprawny technicznie, swobodnie poruszający się w skali, którą doktorant wskazuje jako właściwą dla Spieltenora. Płytę otwiera rejestracja jednej ze sztandarowych dla tenorów lirycznych arii, funkcjonującej w tradycji wykonawczej z dużą częstotliwością i cieszącą się wielką popularnością wśród melomanów, a interpretacja tejże przez Luciano Pavarottiego na trwałe wpisała się w kanon wykonań najwybitniejszych, wręcz sztandarowych. Mam tu na myśli arię Arlekina O, *Colombina* z opery Ruggero Leoncavallo „Pajace”. Znanych jest wiele znakomitych wykonań tej arii, dla przykładu wspomnę Roberto Alagnę, Daniela Matouska czy Piera de Palmę, których interpretacje pełne są śpiewności, miękkości a zarazem świetlistości dźwięku, znakomitego legato oraz młodości w brzmieniu, uczuciowości, załotności i finezji. Realizacja pana Jianga Xionga tych elementów ma znacznie mniej, wykonana jest poprawnie, choć głos zdaje się nie być wystarczająco uwolniony, brakuje blasku i przestrzeni w dźwięku, nie słychać tu żywiołowości i dynamicznego charakteru Arlekina, o czym w opisie pisze doktorant. Podobne wrażenie pozostaje po wysłuchaniu duettina z *Colombiną*, brakuje w nim subtelności, lekkości i swady, co stoi w sprzeczności z tezą stawianą w opisie, że postać Arlekina wprowadza element lekkości, komizmu i romantyzmu w operze.

Wracając jednak do dzieła artystycznego, nie do końca czytelna jest dla mnie kolejność poszczególnych utworów umieszczonych na płycie. Pierwotnie zdawało mi się, że jest to kolejność w jakiej omawiane są utwory w opisie, jednak nie jest to dokładnie taki klucz. Osobiście preferowałabym kolejność bardziej uporządkowaną, bez rozdzielania utworów poszczególnych kompozytorów, z zachowaniem konsekwencji stylistycznej. Taki układ wydaje mi się czytelniejszy. Na omawianej płycie znalazło się bowiem aż siedem arii Wolfganga Amadeusza Mozarta z różnych oper, dedykowanych postaciom drugoplanowym, jednak o dużym znaczeniu dla akcji operowej, wprowadzającym element charakterystyczny, często komiczny. W tym repertuarze doktorant prezentuje się efektowniej niż w werystycznych „Pajacach”, jego interpretacje są wyraziste i przekonujące. Klasyczna stylistyka Mozarta zdaje się lepiej leżeć w głosie doktoranta niż estetyka epok późniejszych. Zupełnie inny jest złośliwy i podstępny

Monostatos od podstarzałego, komicznego w swych zalotach i poczynaniach Podesty, radosnego, młodzieńczego i gotowego na ryzyko Pedrilla czy plotkarza i intryganta jakim jest Don Basilio. Wszystkie te postaci cechuje aktywność, wprowadzają one ruch, budują intrygę, spiskują bądź są pomocnikami w rozwijaniu akcji. Taka jest także wymowa ich arii, najczęściej utrzymana w tempie allegro, z wyrazistym tekstem, który góruje nad kantyleną. W takiej artystycznej wypowiedzi doktorant porusza się znacznie swobodniej, sprawnie pokonuje trudności techniczne i interesująco prowadzi wokalną narrację. Z pewnością wykonanie powyższych arii z towarzyszeniem orkiestry wpłynęłoby korzystnie na podniesienie atrakcyjności wykonania. Każda z prezentowanych przez doktoranta arii Mozarta nie brzmi w pełni efektownie i przekonująco bez niezbędnej w tym względzie akcji scenicznej. Skoro, jak pisze autor: *arie przeznaczone dla Spieltenora czasem nie mają dużej rozpiętości skali. Nie wymagają też wybitnie pięknej linii melodycznej.(...)Prawdziwy jednak kunszt Spieltenora wymaga wielu umiejętności wokalnych, a zwłaszcza aktorskich*”, brak możliwości podziwiania tejże aktorskiej gry zubaża odbiór poszczególnych utworów. I nie jest to zarzut w stronę wykonawstwa wokalnego doktoranta, a jedynie zwrócenie uwagi na ten istotny fakt. Skoro prezentowane arie to nie popis wokalny ani fascynacja wyjątkową kantyleną, melodią czy frazą to kontekst sceniczny i umieszczenie danej arii w akcji zdaje się być nieodzowne. Nic dziwnego, że arie te nie goszczą często na wokalnych recitalach, po prostu uzasadnionym dla nich miejscem jest scena operowa a nie estrada, nieodzowny bywa tu obraz i dźwięk. Muzyka Mozarta pełna jest energii, sprężystości, lekkości, blasku i elegancji. W prezentowanych utworach tych elementów mi nieco zabrakło, zwłaszcza sugestywnych w partyturze zmian dynamicznych, wykorzystania różnorodności technik artykulacyjnych, charakterystycznej dla Mozarta akcentacji i tradycyjnych „ukłonów” na końcu fraz. Bardzo poważny i stateczny ten Mozart, jakby wytłumiony, taktyczny, poprawny. Zabrakło mi zabawy słowem, żartu i finezji.

Aria Franza z „Opowieści Hoffmanna” Jacquesa Offenbacha to perełka wśród tenorowych utworów, znakomicie napisana, pełna humoru, dająca śpiewakowi szeroki wachlarz możliwości interpretacyjnych i pozwalająca na wykorzystanie wielu pomysłów tak wokalnych, jak i aktorskich. Postać Franza jest barwna, komiczna i wdzięczna do kreowania, zwłaszcza w aspekcie niezdarności i niezgrabności. Można oczywiście zagrać te elementy na scenie ciałem i gestem, ale można także wykorzystać możliwości głosowe, różnice artykulacyjne, dźwięki onomatopieczne oraz eksklamacje, można także grać czasem, tak w realizacji kadencji, jak i podczas prezentacji umiejętności wokalnych w pierwszej oraz tanecznych w drugiej zwrotce. Doktorant owszem, realizuje wpisany w partyturę „kiks”, jednak z innych możliwości interpretacyjnych już zdaje się nie korzystać, a szkoda.

Diametralnie różne tak w charakterze, jak i wymowie czy stylistyce są zaprezentowane dwa utwory Leonarda Bersteina z operetki „Kandyd”. Pełen żalu i rozpaczny lament Kandyda po utracie ukochanej. Jedyny utwór na płycie o odmiennej wymowie, tragiczny, pełen emocji, łamiący serce. W tej odsłonie doktorant jest dla mnie najbardziej przekonujący, głos prowadzony oszczędnie, a jednak pełen wyraźnie słyszalnego rozgoryczenia, tragizmu i rozpacz. Kolor głosu, którym obdarzony jest Jiang Xiong sprzyja wyrażaniu takich właśnie dramatycznych emocji, jest nieco matowy, o płaczącym, lamentacyjnym zabarwieniu, łkający. W arii Kandyda śpiewak jawi się w zupełnie nowym świetle, wzrusza mnie, jest bardzo prawdziwy. Dostatecznie krótkie zdania, pełne smutku eksklamacje, pytania o sens życia bez ukochanych osób, westchnienia, to materiał tekstowy arii, zaprezentowany z dużą dozą emocji, robiący na słuchacza wrażenie. W takcie 32 i 33 zabrakło mi jednak więcej nieco legata we frazie, której nie powinniśmy dzielić oddechem,

stanowi bowiem znaczeniową całość; *Shall I ever be consoled, love?*, natomiast w taktach 40-42 dźwięk f2 powinien wybrzmieć do końca, nawet za cenę dobrania oddechu. Można wykonać ten dźwięk zarówno w dynamice forte jak i piano, tu kompozytor pozostawia dowolność śpiewakowi, jednak wyraźnie wpisuje trzy łukowane półnuty z kropką na jakże wymownym słowie *gone*. I tak Matthew Polenzani realizuje tę frazę w dynamice piano, Cameron Todd King, po dobraniu oddechu przed kulminacją, wykonuje tę długą nutę forte, natomiast Jerry Hardley, śpiewając pod batutą samego kompozytora, frazę kończy w dynamice piano, po wyraźnym rallentandzie, bez oddechu aż do całkowitego wyciszenia dźwięku na końcu taktu 42. Tego elementu w prezentacji doktoranta zabrakło. Natomiast duet *My love*, który na płycie znalazł się pod numerem 12, to, jak pisze autor pracy, aria Gubernatora, a w rzeczywistości to duet. Jiang Xiong zdecydował się na wersję z wprowadzeniem głosu męskiego, który imituje kobiecy, dla uzyskania efektu komicznego. Niestety z opisu płyty nie potrafię rozszyfrować, kto tę partię realizuje, wpisana jest jedynie postać partnerująca w operetce, Maksymilian. Wykonanie jednak jest efektowne, dynamiczne, intrygujące. Głos doktoranta brzmi w pełni, zwłaszcza w rejestrze górnym, tutaj eksploatowanym głównie w dynamice forte, zwłaszcza w części ostatniej, z powtarzanym dźwiękiem g2 oraz finalną bardzo długą nutą b. Stylistyka dwudziestowieczna zdaje się doktorantowi sprzyjać i w pozytywnym tego słowa znaczeniu prowokuje go do większej ekspresyjności oraz zróżnicowania interpretacji wokalne. Płytę zamyka aria o chińskim rodowodzie, pochodząca z opery „Ogień i wiosenny wiatr trawia stare miasto”.

W przedstawionym dziele artystycznym doktorant jawi się jako świadomy wykonawca, sprawnie operujący techniką wokalną. Wszystkie zaprezentowane utwory wykonuje poprawnie pod względem technicznym, z dużą dbałością o poprawną wymowę tekstu, intonację, artykulację oraz wyraz. Brakuje mi jednak swego rodzaju finezji wykonawczej, wyraźnych różnic dynamicznych, bardziej miękkiego frazowania, zabawy słowem, zwłaszcza w ariach o zabarwieniu komicznym. Z pewnością chińskiemu wykonawcy trudno jest dostrzec słowne niuanse w tekstach o europejskim rodowodzie, jednak posiłkować się tu zawsze możemy bogatą tradycją wykonawczą i wielością dobrych wzorców. Ponieważ wykonywane utwory należą do postaci skrajnie różnych, w głosie winno to być zauważalne. Sam doktorant bowiem pisze w pracy, że *dąży do czystości samogłosek, kontrolowanej dynamiki głosu oraz wyrażania piękna i ekspresji oraz umiejętności modyfikacji brzmienia na potrzeby aktorskie, bez uszczerbku związanego z emisją*. Tych kompetencji śpiewaczych w nagraniu mi zabrakło. Partię fortepianu realizuje dr Yan Rong.

Mimo tych wszystkich krytycznych uwag uważam, że zarejestrowany materiał jest interesujący, dobrze wyselekcjonowany pod kątem badanej problematyki i wykonany w sposób kulturalny, estetyczny i satysfakcjonujący. Dlatego dzieło artystyczne przyjmuję.

Do płyty dołączony jest obszerny opis pod tytułem: *Spieltenor: Specyfika, znaczenie dramatyczne i problematyka wokalna na wybranych przykładach arii operowych*. Układ pracy jest dosyć zaskakujący i znacznie odbiegający od powszechnie stosowanych, nie jest również komfortowy przy całościowej, dogłębnej lekturze. Otóż pracy nie otwiera ani nie wieńczy, jak to zwykle bywa, spis treści, który umieszczono natomiast na stronie 14. Pracę otwiera kilkunastostronicowy wstęp, złożony z krótkich części: uzasadnienia wyboru tematu, znaczenia wybranego tematu, opisu podobieństw i różnic między metodą śpiewu właściwą dla Spieltenora a tradycyjnymi metodami kształcenia bel canto, omówienia użycia głosu spieltenorowego w chińskiej kulturze muzycznej oraz jego rozwoju w Chinach, stanu badań, innowacyjności pracy doktorskiej i metod badawczych. Po tak skonstruowanym, specyficznym, rozdrobnionym na wiele powierzchni

opisanych aspektów wstępie, następuje abstrakt, zwykle zamieszczany jednak na końcu pracy. Czy zatem wstęp należy do całości opisu, czy też jest osobnym tekstem?

Praca w dalszej części składa się z pięciu rozdziałów: 1. Spieltenor – tenor aktorski, 2. Charakterystyka wykonawcza Spieltenora, 3. Rola i znaczenie Spieltenora w operze, 4. Kształcenie i rozwój Spieltenora oraz 5. Powstanie i rozwój Spieltenora w Chinach (jaskrawa niekonsekwencja w odmianie obcego słowa, kluczowego terminu dla powyższej, przez całą pracę używanego w formie Spieltenora, a tutaj odmienionego błędnie. Nie jest to jak podejrzewałam literówka, ponieważ na 161 stronie tytuł rozdziału brzmi tak samo jak w spisie treści).

Zdecydowanie częścią najbardziej wartościową pracy są analizy muzyczne i opisy poszczególnych arii, które doktorant nagrał na płycie, czyli w całości rozdział czwarty. Autor do tej kwestii podchodzi metodycznie, umiejscawia arię w całym operowym dziele, kreśli sytuację sceniczną i wskazuje na moment fabularny libretta. Przed rozpoczęciem analizy stricte muzycznej kreśli sylwetkę bohatera, jego stan emocjonalny i relację z innymi osobami dzieła. Po takim wprowadzeniu autor przedstawia w formie tabeli schemat budowy każdej z arii, z dokładnym taktowym wskazaniem poszczególnych części, przypisując danym częściom zachodzące w utworze zmiany w obrębie tonacji. Tabele są budowane na bazie tego samego schematu, co ułatwia ewentualne porównywanie struktur poszczególnych arii. Następnie doktorant przechodzi do szczegółowego opisu każdego z utworów, obrazując swoje refleksje dużą ilością zamieszczonych w tekście przykładów nutowych. Zakreślenia w przykładach nutowych nie zawsze są zrozumiałe, niewystarczająco są wyjaśnione w tekście. Jeżeli przykład nutowy ma aż 17 taktów, a w nich np. osiem jednakowych wskazań, to w tekście powinno się, operując numerami taktów, precyzyjniej je wskazać. (patrz. str. 473) Brakuje mi natomiast w tych analizach wskazówek wykonawczych dla tak charakterystycznego rodzaju głosu, jakim jest Spieltenor. Pewne elementy autor wskazuje, jednak stricte aktorskich i wykonawczych uwag mam tutaj niedosyt. Zwłaszcza, że o prezentowanych utworach sam pisze następująco: *Zarówno od strony wyrazowej jak i muzycznej stanowi znakomite połączenie wymogów aktorskich i wokalnych*. I wskazania tych wymogów mi właśnie zabrakło.

Szczegółowej analizie autor poddał arie z „Rzekomej ogrodniczki”, „Uprowadzenia z Seraju”, „Wesela Figara” oraz z „Kandyda”. Pozostałe opisał natomiast w rozdziale poświęconym porównaniu wybranych operowych bohaterów z wzorcowymi postaciami Commedii dell’arte. W rozdziale drugim zestawia ze sobą następujące postaci: Beppe z „Pajaców” (który odgrywa postać commedii dell’arte) z Arlekinem, Monostatos z „Czarodziejskiego fletu” ze Skaramuszem oraz Frantza z „Opowieści Hoffmanna” z Poliszynelem. Do tej części pracy mam znacznie więcej zastrzeżeń, zwłaszcza natury formalnej. Po pierwsze dobór pozycji bibliograficznych dotyczących Commedii dell’arte jest dosyć specyficzny i wybiórczy, najbardziej brakuje mi jednak podstawowego polskiego źródła wiedzy na ten temat, czyli monografii Moniki Surmy-Gawłowskiej „Commedia dell’arte”. Gdyby autor sięgnął do tej obszernej i niezwykle wartościowej pozycji, ustrzegł by się niekonsekwencji w nazewnictwie. Pisząc bowiem polski doktorat winien stosować obowiązującą w Polsce nomenklaturę podmiotu badania. Szeroka literatura przedmiotu opisująca fenomen commedii dell’arte jest dostępna i powinna w tego typu opisie się znaleźć. Również w książce „Tysiąc i jedna Opera” Piotra Kamińskiego czy w „Przewodniku operowym” bohaterowie poszczególnych dzieł noszą polskie nazwy, podobnie tytuły oper figurują w wersji polskojęzycznej. Stanowczo opowiadam się za taką właśnie wersją,

zwłaszcza że doktorant w stosowaniu imion własnych jest nader niekonsekwentny i potrafi nawet w jednym zdaniu stosować różną nomenklaturę. W tekście opisu dzieła pierwsze porównanie dotyczy komika Beppe i stereotypu teatralnego Arlekina. Sytuacja jest tu jednak szczególna, ponieważ opera „Pajace” ma budowę pudełkową, czyli teatru w teatrze i de facto Beppe odgrywa postać Arlekina podczas jarmarcznego przedstawienia, czyli wciela się w tę postać. Skoro odgrywa wprost Arlekina, to porównanie nie jest zasadne. Dalej autor sugeruje wykorzystanie gestyki właściwej spektaklom realizowanym w stylistyce commedii dell’arte podczas wykonywania arii Arlekina. Po obejrzeniu wielu operowych realizacji stwierdzam, że reżyserzy z takiej możliwości nie korzystają i najczęściej aria ta śpiewana jest dosyć statycznie, niejednokrotnie z wykorzystaniem mandoliny czy gitary, a uwaga widza jest jednak skoncentrowana na popisie wokalnym, zwłaszcza na prezentacji wysokich, popisowych dźwięków. W tym wyjątkowym przypadku arii spieltenorowej, to jednak popis wokalny bierze górę nad grą aktorską.

Odmiernym jest natomiast drugi omawiany przez autora przykład, czyli Monostatos z „Czarodziejskiego fletu” i Skaramusz (pierwotnie Kapitan) z commedia dell’arte. Zestawienie jest celne i uzasadnione w mojej opinii, jednak doktorant nieprzekonująco to uzasadnia, głównie wskazując na sposób poruszania się Skaramusza. Tymczasem cechy charakteru Monostatosa można jeszcze ostrzej pokazać przez specyficzne modulowanie głosu, artykulację i wymowę, gestykę, mimikę czy nawet charakteryzację, zwłaszcza że choć jest to postać zła, to jednak wiele w niej komizmu. Niektóre zdania zdają się być mało zrozumiałe: *Muzyka jest lekka, niemal groteskowa, co podkreśla jego komediowy i nieco odpychający charakter*. Naturalnie można wskazać na rolę muzyki w przedstawieniu tej postaci, jednak to, jak go będziemy postrzegali, zależy w głównej mierze od inwencji wokalne i aktorskiej śpiewaka, od pomysłu reżyserskiego i od maksymalnego wykorzystania sytuacji scenicznej. Najtrafniejsze w moim odczuciu jest zestawienie Frantza z „Opowieści Hoffmanna” z postacią Pulcinelli. Aria jest zabawna, urocza i daje śpiewakowi wiele swobody wykonawczej. W tym przypadku znajomość póź właściwych przedstawieniom realizowanym w stylistyce dell’arte może być bardzo pomocna i wpłynąć znacząco na uatrakcyjnienie wykonania utworu. Przerysowanie gestu, specyficzne kroki, zwłaszcza podczas tańca w drugiej zwrotce i układy ciała, a także możliwość wykorzystania rekwizytu, takiego jak maska czy klaps, mogą otworzyć przed śpiewakiem nowe obszary interpretacyjne. O tym doktorant nie pisze, a szkoda. Skupia się natomiast na kwestiach wokalnych i muzycznych, też oczywiście istotnych.

Niefortunnym wydaje mi się także podrozdział traktujący o wykorzystaniu w produkcjach operowych Systemu Stanisławskiego, choć absolutnie takie praktyki popieram. Po pierwsze doktorant przytacza cytaty z wielkiego mistrza teatru we własnym, nie zawsze udanym tłumaczeniu, kiedy dostępne są w języku polskim trzy tomy jego dzieł „Moje życie w sztuce” oraz tom czwarty z artykułami i rozmowami. Czerpiąc z tak obfitego źródła jak prace Konstantina Stanisławskiego winno się pokornie nad nimi pochylić i zgłębić. Rozważania autora zdają mi się być dosyć powierzchowne i wyrywkowe, nie wiem czy dla powyższej pracy tak bardzo konieczne w zaprezentowanej formie. Kwestie emocjonalnego przepracowania roli, psychologicznego wejścia w jej głębię i korzystanie z zasobów własnych wspomnień oraz doświadczeń stanowią składowe każdej niemal kreowanej roli czy partii, nie dotyczą w sposób szczególny Spieltenora.

W tym rozdziale pracy pisze autor o „Kandydzie” Leonarda Bersteina i wprowadza tu poważny zamęt gatunkowy; powiastkę filozoficzną Woltera sytuuje w kategorii powieść, zaś operetkę

nazywa operą. Natomiast już w kolejnym rozdziale pisze o operetce „Kandyd”. W opisie, który stanowi część rozprawy doktorskiej i jest tekstem, który winien nosić znamiona naukowości, takie błędy nie powinny mieć miejsca (str.54–55).

Pracę zamykają dwa krótkie rozdziały, jeden poświęcony sposobom kształcenia głosów tenorowych o specyficznym, aktorsko-komediowym charakterze, drugi o chińskich przykładach arii dedykowanych Spieltenorowi. Rozdział czwarty, który mieści się na 14 stronach byłby bardzo cenny, gdyby nie jego powierzchowność i lakoniczność. Aż 9 stron to przykłady muzyczne, które jednak nie wskazują na jakieś kluczowe kwestie. Autor porusza zagadnienie poprawności oddechowej, wspomina o mechanizmie oparcia oddechowego oraz konieczności wyrównywania rejestrów, ale kwestie te dotyczą wszystkich rodzajów głosów i nie są dla powyższej pracy kluczowe. Rozdział ostatni traktuje o partiach spieltenorowych w literaturze chińskiej, jest to jednak raczej wzmianka niż rzeczowa informacja, opisana na zaledwie trzech stronach.

Od strony redakcyjnej i edycyjnej mam do powyższej pracy wiele zastrzeżeń, w wielu miejscach pojawiają się błędy gramatyczne i stylistyczne, korekty wymaga wprowadzana interpunkcja. Dużym mankamentem opisu jest niekonsekwencja w stosowanym nazewnictwie, brak poprawnej odmiany tytułów czy imion, pojawia się wiele obcych terminów czy po prostu słów obcego pochodzenia, które w Słowniku Języka Polskiego mają swoją spolszczoną pisownię. W kwestii przytaczanych przykładów nutowych dziwi mnie nietypowość stosowanych przypisów. W tekstach naukowych, dotyczących się zagadnień muzycznych, zwyczajowo na końcu umieszcza się spis tych przykładów podając zbiorczo wydania partytur czy wyciągów fortepianowych, z których autor korzysta. Robienie każdorazowo przypisu do i tak numerowanego przykładu muzycznego jest nadmiarem gorliwości, natomiast w tekście warto byłoby wskazywać dokładnie numery taktów, które opisujemy w tekście. Brakuje mi także na końcu pracy indeksu nazwisk, spisu ilustracji i rycin. Sam układ pracy, jak już wspominałam, jest niestandardowy i utrudniający pogłębioną lekturę. Bibliografia jest dość bogata, choć brakuje w niej pozycji polskich, których w poruszonym temacie jest dosyć dużo.

Konkluzja:

Pan magister Jiang Xiong przedstawił pracę pod tytułem: *Spieltenor: Specyfika, znaczenie dramatyczne i problematyka wokalna na wybranych przykładach arii operowych*, która składa się z dzieła artystycznego nagranych na nośniku elektronicznym i jego opisu. Doktorant pochylił się nad rzadko podejmowaną kwestią partii tenorowych, często drugoplanowych, które dedykowane są szczególnemu rodzajowi głosu, tenorowi buffo w nomenklaturze włoskiej i Spieltenorowi w według klasyfikacji niemieckiej. Choć wykonywane przez tego typu głosy arie raczej nie pojawiają się często na wokalnych recitalach i trudno zaliczyć je do tzw. popisowych, to jednak dla całości dzieła operowego są bardzo istotne i najczęściej ożywiają bieg akcji, wprowadzają element komediowy, zawiązują intrygę. Jak słusznie doktorant zauważa, punkt ciężkości w wykonawstwie tych utworów z warstwy stricte muzycznej, wokalnej, zostaje przesunięty na grę aktorską, zdolności komiczne, kreatywność i barwność interpretacji. Nagrane na płycie utwory wpisują się doskonale w ramy wybranego gatunku głosu i można nazwać je wręcz dla niego sztandarowymi. Doktorant postawił przed sobą arcytrudne zadanie zaprezentowania arii, których główną siłą jest aktorstwo, bez całego teatralnego entourage'u. Co więcej, Jiang Xiong decyduje się na rejestrację nagrania bez wsparcia orkiestrowego, jedynie z fortepianem, co także w znacznym stopniu

zmniejsza ekspresyjność wykonania. Prawdopodobnie dlatego właśnie płyta nie robi na słuchaczu wielkiego wrażenia, a wręcz zdaje się być dosyć monotonna. Zarejestrowany materiał jest celnym egzemplum dla opisywanego zjawiska, arie wykonane są technicznie poprawnie, z dbałością o estetykę i wyraz, jednak od Spieltenora oczekiwałabym więcej zmian dynamicznych, kolorów w głosie, zmienności artykulacyjnej, zabawy słowem i swobody interpretacyjnej. Jednak jako materiał do badania i opisu płytę przyjmuję.

Jeżeli natomiast chodzi o opis dzieła artystycznego, muszę docenić duży wkład pracy doktoranta w zgłębienie tematu, czego efektem jest obszerny, niemal 200 stronicowy opis. Doktorant wykazał się szeroką wiedzą na podjęty temat, dokonał oglądu stanu badań i przeprowadził wiele cennych i szczegółowych analiz poszczególnych arii. Poszerzył swoje badania o tematykę tradycji commedii del'arte, starał się zgłębić zagadnienia Metody Stanisławskiego i obie tradycje skonfrontować z przedstawianymi utworami, a nawet szerzej, postaciami operowymi. W tym zakresie praca zasługuje na uznanie. Niestety znacznie moją ocenę przedstawionego opisu obniża duża ilość uchybień formalnych, redakcyjnych i edycyjnych, które szerzej omawiam powyżej. Zdarzają się także błędy merytoryczne, jak np. w kwestii przyporządkowywania gatunkowego. W oficjalnym tekście takie praktyki nie powinny mieć miejsca. Począwszy od kwestii kluczowych, czyli pomijania polskiej literatury przedmiotu i posługiwanie się jedynie literaturą obcą, co prowadzi do bałaganu w nomenklaturze i sposobach pisowni poszczególnych terminów, przez mnogość błędów językowych, zarówno gramatycznych jak i stylistycznych, interpretacyjnych i edycyjnych. Układ pracy także budzi zastrzeżenia. Jestem skłonna zaakceptować ten opis pod rygorem korekty powyższych uchybień i przeprowadzenia korekty edytorskiej.

Biorąc pod uwagę wkład pracy doktoranta, ilość zgromadzonego i opracowanego materiału oraz podjęcie tematu słabo rozpoznanego i wymagającego opracowań i badań przedstawioną mi przez pana Jiang Xiong pracę przyjmuję.

Niniejszym stwierdzam, że Pan mgr Jiang Xiong wykazał się wiedzą teoretyczną, a także umiejętnościami do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej. W ten sposób doktorant rozwiązał założone zagadnienie artystyczne i spełnił wymogi Ustawy.

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.

