

**Recenzja pracy doktorskiej
mgr. Fangcheng Li**

Praca doktorska mgr. Fangcheng Li zatytułowana: *Studium historyczne rozwoju głosu basowego we współczesnej operze chińskiej* powstała pod kierunkiem prof. dr. hab. Ryszarda Cieśli. Składające się na nią dzieło artystyczne, które zostało utrwalone na płycie CD, zawiera następujące utwory:

1. G. Verdi, *Don Carlos*, aria Filipa II *Ella giammai m'amò*
2. P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin*, aria Gremina *Lyubvi vse vozrasty pokorny*
3. W.A. Mozart, *Czarodziejski flet*, aria Sarastro *In diesen heil'gen Hallen*
4. G. Verdi, *Nabucco*, aria Zachariasza *Tu sul labbro de'veggenti*
5. G. Rossini, *Cyrulik sewilski*, aria Don Basilio *La calunnia è un venticello*
6. Guo Wenjing, *Wielbłąd Xiangzi*, aria Liu Siye *Spójrz na tych brudnych wozaków*
7. Guo Wenjing, *Wielbłąd Xiangzi*, aria Liu Siye *Częstowanie gości winem*
8. Zhang Qianyi, *Kwiecie Orchidei*, aria Starszego Pana Zhou *Od tamtego dnia*
9. Lei Lei, *Sierota z klanu Zhao*, duet Gongsun Chujia i Mai Shu *Jakże świeże są te owoce i warzywa i Ogromne życie*
10. Lei Lei, *Sierota z klanu Zhao*, duet Gongsun Chujia i Cheng Ying *Ona już wie*
11. Yin Qing, *Ballada o Wielkim Kanale*, aria Zhang Shuiyao *Nawet, jeśli się nie zgadzasz, to i tak musisz się zgodzić*

Doktorantowi towarzyszyła przy fortepianie: Valentyna Kudriavtseva. Niestety, nie znalazłem informacji o pozostałych solistach. Całkowity czas nagrania wynosi: 54 minuty.

Dzieło artystyczne dzieli się wyraźnie na dwie części. Pierwsza część obejmuje pięć arii należących do kanonu basowego, które pochodzą z uznanych europejskich oper epoki klasycyzmu i romantyzmu. Arie są wymagające i różnicowane nie tylko stylistycznie, lecz także językowo, a ich wybór podyktowany był chęcią ukazania różnorodności brzmieniowej głosu basowego. Bohaterowie to postaci zazwyczaj przypisywane temu rodzajowi głosu: władca hiszpański – Filip II, książę Gremin – dowódca wojskowy; arcykapłan Izdy i Ozyrysa – Sarastro, kapłan i przewodnik narodu żydowskiego – Zachariasz oraz jedyna w tym gronie postać komiczna – Don Basilio, nauczyciel muzyki i intrygant. W drugiej części dzieła artystycznego znalazły się arie i duety pochodzące z czterech współczesnych chińskich oper narodowych, które w ostatnich latach zostały wprowadzone do obiegu artystycznego i reprezentują nurt heroiczny i patriotyczny. Mimo, że rodzimy repertuar basowy jest wciąż jeszcze dość ograniczony, Doktorant chcąc ukazać różnicowanie brzmieniowe i korzystając z zachodniej kategoryzacji wybrał utwory ilustrujące walory: *basso cantante* – Liu Siye i Starszy Pan Zhou, *basso profondo* – Gongsun Chijiu oraz *basso baritono* – Zhang Shuiyao. Jak zaznaczono w rozprawie – nie udało się znaleźć przykładu *basso buffo* z powodu braku dzieł, które można zaklasyfikować jako komiczne. Kreowani przez niego bohaterowie to starsi mężczyźni zajmujący wyższe pozycje społeczne i mający duże doświadczenie życiowe: Liu Siye to despotyczny ojciec, Starszy Pan Zhou – zamożny właściciel, którego nieskazitelny wizerunek rozpada się wskutek miłości do kobiety, Gongsun Chijiu – stary minister królestwa Jin, który poświęca swe życie, by ratować sierotę oraz Zhang Shuiyao – podstępny właściciel łodzi, kłamca i donosiciel. Doktorant dysponuje dźwięcznym głosem basowym,

o dość rozległej skali. Utrwalone na nagraniu interpretacje świadczą o przemyślanej koncepcji, wypływającej z dobrego odczytania intencji bohaterów oraz wspartej analizą licznych wykonawców wybitnych śpiewaków, które potraktowano, jako wzory wykonawcze. W moim odczuciu arie z oper europejskich stanowiły dla Doktoranta większe wyzwanie niżeli utwory rodzime. W arii Don Basilia, poprowadzonej odważnie, docenić trzeba swobodę frazowania w wysokiej tessiturze, podobnie jak utrzymanie jednolitej barwy w dostojnej arii Sarastra. W pozostałych zdarzają się niedoskonałości z zakresu intonacji i artykulacji fonetycznej (zwłaszcza w języku rosyjskim), zabrakło mi też *legato* na długich frazach w wolnym tempie; przydałoby się również nieco więcej elastyczności w ich prowadzeniu. Doktorant zyskuje natomiast w repertuarze rodzimym. Arie o charakterze narracyjnym, utrzymane w stylistyce narodowej są zróżnicowane emocjonalnie i dają możliwość ukazania walorów brzmieniowych głosu w całej skali w zależności od charakteru postaci. Moją uwagę przykuła ekspresyjna interpretacja arii Liu Siye *Spójrz na tych brudnych wozaków*, w której bohater deklaruje swą pogardę wobec otoczenia i która rozpoczyna się od dźwięków w niskiej tessiturze i obfituje w częste zmiany dynamiki, tempa i rytmu. W drugiej arii Liu Siye podkreślono jego arogancję i wyrachowanie poprzez umiejętne kontrastowanie akcentów muzycznych. Poruszający jest również monolog Starszego Pana Zhou *Od tamtego dnia*, ujawniający toczącą się w nim wewnętrzną walkę między pragnieniami, a poczuciem wierności wobec norm społecznych.

Opis dzieła artystycznego składa się z wprowadzenia, pięciu rozdziałów, bibliografii oraz załącznika, w którym umieszczone zostały materiały nutowe, zawierające fragmenty współczesnych oper chińskich utrwalone na nagraniu.

We wprowadzeniu zarysowany został obszar badań obejmujący europejskie i chińskie dzieła operowe w aspekcie znaczenia głosu basowego, którego barwa daje *możliwość ekspresji uczuć silnych, gwałtownych i heroicznych, wstrząsając sercami słuchaczy dzięki swojemu głębokiemu, mocnemu, ale także, gdy zajdzie potrzeba, miękkiemu brzmieniu, a jego masywny i nieco tajemniczy charakter może wzbudzać silny rezonans emocjonalny* (s. 6). Na wstępie wyjaśniono, że we wczesnym okresie rozwoju opery europejskiej ten rodzaj głosu był niedoceniany. Basowi powierzano wówczas mało znaczące role głupców, arlekinów, złoczyńców i diabłów lub pozbawionych życia postaci pozytywnych i dopiero od I połowy XIX wieku w operze włoskiej jego rola zaczęła rosnąć. Wtedy to nastąpiło utożsamienie tego głosu z postaciami o wysokim statusie społecznym: dostojnych królów, bohaterskich generałów, wybitnych arystokratów, ważnych urzędników dworskich czy duchownych. Następnie odniesiono się do znaczenia basu w nowej operze chińskiej, formie wzorowanej na operze zachodniej, która narodziła się około sto lat temu. Wzrost roli głosów średnich i niskich zaznaczył się tu dopiero w ciągu ostatnich trzech dekad, co spowodowane było historycznymi uwarunkowaniami estetycznymi, gdyż w wielowiekowej tradycji chińskiej sztuki śpiewu najwyższą wartość przyznawano głosowi „wysokiemu” i „jasnemu”. Dalszą część poświęcono przedstawieniu statusu badań w świetle literatury rodzimej i zachodniej oraz zastosowanym metodom badawczym.

W rozdziale pierwszym prześledzono proces rozwoju partii basowych w operze zachodniej. Punktem wyjścia tych rozważań są początki europejskiej sztuki wokalne związane z kościelnym śpiewem chorałowym i reformą przeprowadzoną w II połowie XV wieku przez szkołę franko-flamandzką, która nadała głosowi basowemu rolę fundamentu harmonicznego w muzyce chorałowej. W XVII wieku rozwój niskich partii w operze wyhamowała hegemonia kastratów. Ich monopol został przełamany m.in. przez J.S. Bacha i G.F. Händla, który w swoich licznych dziełach operowych zaczął powierzać basowi role znaczące, choć jeszcze niegłównie. W zamieszczonej tu tabeli, zawierającej przykłady oper Händla o tematyce mitologicznej lub historycznej, wskazano postaci basowe – najczęściej władców,

bogów lub dowódców. W epoce klasycyzmu kompozytorem, który chętnie wykorzystywał bas w rolach drugo- i pierwszoplanowych, zarówno komediowych, jak i tragicznych, był W.A. Mozart. Omawiając przykłady postaci basowych z jego oper w układzie chronologicznym, ukazano jednocześnie zachodzącą w nich ewolucję charakterologiczną, pociągającą za sobą wzrost wymagań wykonawczych. W romantyzmie znaczenie głosu basowego wzrosło znacząco, czego przejawem była sama konstrukcja bohatera, obdarzonego złożoną osobowością i zajmującego miejsce centralne w fabule dzieła. Wykazano to na przykładach postaci tragicznych z oper G. Verdiego i R. Wagnera oraz komicznych z opery G. Rossiniego. Podobnie omówiono role basowe w operach werystyckich G. Pucciniego i w operach współczesnych J. Adamsa.

Rozdział drugi poświęcony został genezie, rozwojowi i charakterystyce twórczej partii basowych w operze chińskiej. Analizę roli głosów niskich przeprowadzono równolegle z ukazaniem etapów rozwoju nowej opery chińskiej – formy artystycznej, przeszczepionej z zagranicy na grunt muzyki tradycyjnej. Warto zaznaczyć, że w wykonawstwie opery tradycyjnej czy pieśni ludowych *dominującym standardem estetycznym było postrzeganie wysokich tonów jako pięknych* (s. 21). Wyjątek stanowiły pieśni Mongolii Wewnętrznej, gdzie występuje nisko i tajemniczo brzmiący śpiew gardłowy (hoomi). Wzrost znaczenia głosów niskich postępował więc bardzo powoli i wiązał się ze stopniową zmianą gustów publiczności pod wpływem rozpowszechniającej się opery zachodniej. Zwrócono tu uwagę na dwie opery, które znacząco wpłynęły na rozwój tej formy. Mowa tu o operze *Białowłosa* z 1945 roku, w której partia Yang Bailao pierwotnie wykonywana przez tenora, z czasem została przekazana barytonom i basom, jako głosom bardziej adekwatnym barwowo dla ról starszych mężczyzn. Drugim znaczącym dziełem była opera *Pustkowia* Jin Xiang wystawiona w Chinach w 1987 roku, a następnie pokazana w Stanach Zjednoczonych, Niemczech i Szwajcarii. To oryginalne połączenie wschodniej estetyki z zachodnimi technikami kompozytorskimi spotkało się z pochlebnymi opiniami krytyków i zainteresowaniem tamtejszej publiczności. Główną partię Qiu Hu kompozytor powierzył barytonowi, pojawiła się tu także basowa postać Chang Wu Ye. Na fali nowego rozkwitu, od połowy lat 80-tych, w liberalnej atmosferze artystycznej oprócz oper zaczęły powstawać także operetki i singspiele z udziałem głosów niskich. W dalszej części rozdziału skoncentrowano się na tzw. „złotym wieku” opery chińskiej przypadającym na lata 2001-2012, kiedy to z niespotykaną dotąd intensywnością zaczęły się rozwijać różnorodne sceniczne formy wokalne: opery, operetki i musicale. Państwo dostosowało się do rosnących potrzeb kulturalnych społeczeństwa przez tworzenie licznych mniejszych teatrów czy realizację przedstawień operowych także w wersji koncertowej i immersyjnej. W 2007 roku powstał Wielki Teatr Narodowy, który przygotował wiele wybitnych przedstawień. W tym miejscu scharakteryzowano dziewiętnaście oper powstałych w latach: 2009-2023, podając tytuł dzieła, datę premiery, twórców: kompozytora, librecistę i reżysera oraz przedstawiając źródło inspiracji literackiej i treść opery. Postaci i przyporządkowane im rodzaje głosu zostały ujęte w tabelach. Fabuła tych dzieł osadzona jest w różnych okresach historycznych – w legendarnej starożytności, w epoce feudalnej, w czasie walk rewolucyjnych lub podczas budowy ustroju komunistycznego z odwołaniem do realnych problemów społecznych, a ich akcja w większości rozgrywa się w Chinach. Libretta z reguły są dość skomplikowane, zawierają wpleciony w nie wątek miłości (niekoniecznie szczęśliwej) i kończą się wyraźnym przesłaniem dla widza. Ukazują ideał poświęcenia życia w imię cnoty sprawiedliwości, patriotyzmu lub dobra wspólnoty czy wartość porzucenia szczęścia osobistego dla dobra wspólnego, sławią opór wobec ucisku, nieustępliwość w dążeniu do celu i odwagę w walce, a niekiedy ujawniają opłakane skutki odejścia od ideałów i porzucenia wpojonych zasad albo też piętnują wady i słabości szkodzące społeczeństwu, takie jak np.: uleganie wygodzie życia. Podobny przekaz niosą również cztery opery dla dzieci, oparte na literaturze europejskiej lub rodzimej. Ukazują, że szlachetność jest miarą dobroci, i przekonują, że warto czerpać zadowolenie z prostego, skromnego życia lub podejmować walkę z drobnymi wadami, by nie

sprawa większych problemów. Na koniec zestawiono w tabeli role basowe z opisywanych dzieł. Druga część rozdziału przeznaczona została na charakterystykę partii basowych we współczesnej operze chińskiej. Wywód ten, dotyczący techniki śpiewu w jej kontekście kulturowym oparto na wypowiedziach uznanych śpiewaków i pedagogów chińskich. Ich postulaty odnoszą się do potrzeby *nacjonalizacji bel canto i racjonalizacji śpiewu narodowego*, gdyż *skupianie się wyłącznie na szkoleniu głosu i zaniedbywanie nauki stylu narodowego oraz narodowej barwy głosu jest powodem, dla którego wykonawstwo nie ma wystarczająco wyrazistego charakteru narodowego* (s. 56-57). Sinizacja głosów średnich i niskich, nie została jeszcze tak opracowana naukowo jak głosów wysokich, lecz powyższe uwagi odnoszą się także do nich. Podkreślając odpowiedzialność społeczną ciążącą na wykonawcy, położono tu nacisk na potrzebę wyrażania własnej tradycji muzycznej zgodnie z chińską estetyką, która odrzuca wszystko, co pochopte, bezpośrednie i niesubtelne oraz dąży do jedności przeciwieństw, rodzącej piękno neutralności (s. 58). Wskazano także pożądaną postawę śpiewaka podczas występu scenicznego: *w kreacji postaci dramatycznych należy skupić się na ekspresji ich uczuć, dbając o subtelność interpretacji, polegającą na początkowym tłumieniu tego, co ma zostać potem podkreślone, ukazywaniu słabości przed pokazaniem siły oraz delikatności przed wyrażeniem stanowczości. Nie dążymy do intensywnych lub przesadnych form ekspresji zewnętrznej, ale raczej do intensywnego wewnętrznego napięcia i pełnego zrozumienia postaci, które przedstawiamy* (s. 59).

W rozdziale trzecim ukazano podział partii basowych w operze europejskiej. Po wyjaśnieniu pochodzenia pojęcia: bas i podaniu cech, odróżniających go od innych rodzajów głosu, przedstawione zostały dwie klasyfikacje głosu basowego: klasyfikacja angielska R. Boldreya, która wyróżnia trzy kategorie: basy komiczne, liryczne i dramatyczne oraz klasyfikacja niemiecka R. Kloibera z podziałem na cztery kategorie: Spielbass/Bassbuffo, Schwerer Spielbass, Charakterbass/Bassbariton i Seriöserbass/Schwarzerbass. W tabeli zestawiono ponadto odpowiadające im określenia kategorii głosu basowego stosowane we Włoszech i Francji. Następnie szczegółowo opisano cechy poszczególnych kategorii wg klasyfikacji R. Kloibera pod kątem rozpiętości skali, walorów barwowych, wolumenu, wymaganych predyspozycji aktorskich oraz wymieniono przypisane im role z oper różnych kompozytorów. Kolejne podrozdziały posłużyły szczegółowym analizom arii europejskich, składających się na dzieło artystyczne. Przeprowadzono je w zbliżony sposób, rozpoczynając od przedstawienia genezy i fabuły dzieła. Po umiejscowieniu omawianej arii w strukturze opery, zarysowany został jej kontekst sytuacyjny. Następnie omówiono budowę arii, melodię partii wokalne, powiązanie jej z akompaniamentem, instrumentację oraz zmiany tonacji, dynamiki, tempa. Przedstawiono także koncepcję interpretacyjną wypływającą z analizy warstwy literackiej i muzycznej, kładąc nacisk na emocjonalny aspekt wypowiedzi bohatera, wskazano również akcenty logiczne i momenty kulminacyjne, a także trudności techniczne i ich rozwiązania. Całość opatrzona została przykładami nutowymi. Przy każdej arii opisano ponadto wybraną kreację dostępną na platformie YouTube, stanowiącą wzór interpretacyjny ze wskazaniem mocnych stron wykonania.

W rozdziale czwartym omówione zostały arie i duety ze współczesnych oper chińskich. Po umiejscowieniu ich w strukturze dzieła, przybliżono kontekst sytuacyjny i przedstawiono tłumaczenie tekstu oryginalnego na język polski. Scharakteryzowano także bohatera pod względem wieku, pozycji społecznej i cech osobowości. Struktura muzyczna została omówiona bardzo szczegółowo, nie tylko w postaci opisu, ale i tabeli. Analizę muzyczną przeprowadzono pod kątem zmian dynamicznych, rytmicznych i agogicznych, artykulacji muzycznej i fonetycznej oraz relacji między partią wokalną i akompaniamentem i zilustrowano odpowiednimi przykładami nutowymi. Nie mniej starannie przedstawiono również wymagania wykonawcze, zwracając uwagę na intencje bohatera i podkreślając potrzebę kompromisu pomiędzy zachodnią techniką bel canto a prawidłową wymową

znaków w języku chińskim. W każdym przypadku wskazano też wybitnego basę chińskiego, którego interpretacja stanowi wzór wykonawczy i stała się inspiracją do stworzenia własnej kreacji zarejestrowanej na nagraniu.

Rozdział piąty poświęcony został dwóm zagadnieniom: percepcji artystycznej partii basowych przez chińską publiczność i perspektywom rozwojowym partii basowych w operze chińskiej. Najważniejszą z przyczyn nieobecności głosu basowego wspomniano już wyżej – był to ukształtowany przez tradycyjne opery gust publiczności chińskiej, która ceni donośną i klarowną barwę głosu oraz „wzniosłość i jasność” dźwięku. Przez wiele lat wykształceni na Zachodzie śpiewacy chińscy dysponujący barytonem lub basem, prowadząc swą działalność artystyczną, z powodu braku ról operowych skupiali się na kameralistycie wokalne. Dzięki dołączonej tu tabeli można poznać nazwiska tych słynnych śpiewaków i tytuły pieśni, z którymi byli identyfikowani. Poważne zmiany nastąpiły dopiero w XXI wieku wraz z otwarciem Chin na kulturę zachodnią, spowodowanym żywiołowym rozwojem dostępu do Internetu oraz wzrostem liczby studentów podejmujących studia wokalne w Europie i Stanach Zjednoczonych. Ponadto w wielu miastach otwarto nowe sale koncertowe i operowe, co wywołało wzrost zainteresowania tą dziedziną sztuki, a w końcu nowopowstające dzieła operowe zaczęto obsadzać postaciami o różnych głosach. Nie bez znaczenia było też oddziaływanie na publiczność wybitnych osobowości scenicznych oraz mocna pozycja chińskich śpiewaków operowych o różnych rodzajach głosów na scenach światowych. Nie mniej interesujące są także perspektywy rozwojowe opery w Chinach. Publikowane prognozy oraz cytowane w rozprawie wypowiedzi czołowych polityków wskazują na pełne poparcie państwa dla kształcenia młodych wokalistów, tworzenia nowych dzieł oraz upowszechniania tej formy sztuki nie tylko w kraju, ale i za granicą. Doktorant podzielił się tu również swoimi przemyśleniami na ten temat, będącymi rodzajem podsumowania. Patrząc z nadzieją na wzbogacenie roli basu w operze chińskiej w przyszłości, zauważa potrzebę kształcenia na Zachodzie najzdolniejszych studentów chińskich w zakresie operowych technik kompozytorskich, tak by nowe, atrakcyjne dzieła uwzględniały obecność głosów niskich i pozostawały wierne tradycji narodowej. Postuluje powołanie specjalistycznego pisma poświęconego operze, które służyłoby konstruktywnej krytyce, wskazującej kierunki jej rozwoju. Zauważa także potrzebę stworzenia takich warunków pracy dla śpiewaków posiadających osiągnięcia międzynarodowe, by swą działalność artystyczną chętniej wiązali z ojczyzną niż z teatrami zagranicznymi. Liczy na rozbudzenie większego zainteresowania operą zachodnią, dzięki innowacyjnym realizacjom, ułatwiającym zrozumienie fabuły przez publiczność. Sądzi ponadto, że nowopowstające dzieła powinny rezonować z oczekiwaniami widzów pod względem *melodii, śpiewności, dramatyzmu, głębi przesłania i aktualności tematycznej* (s. 145).

Rozprawa została oparta na licznych publikacjach książkowych, artykułach z czasopism i pracach dyplomowych w języku chińskim, angielskim i włoskim oraz na własnych spostrzeżeniach. W bibliografii pominięto źródła materiałów nutowych. Przykłady muzyczne w większości nie zostały opisane, nie podano także źródeł ich pochodzenia.

Konkluzja

Praca doktorska mgra Fangcheng Li ma charakter nowatorski, gdyż ukazując rozwój głosu basowego we współczesnej operze chińskiej, zapełnia brak badań lub szerszych opracowań tego zagadnienia. Przedstawione dzieło artystyczne stanowi ilustrację zróżnicowania brzmieniowego basu w operze zachodniej, a także w chińskiej operze narodowej, w której w ostatnich latach daje się zauważyć rosnące jego znaczenie. Historyczne ujęcie tego procesu, poprzedzone obszernym wprowadzeniem w

ewolucję roli głosu basowego w operze europejskiej i istniejące tu klasyfikacje, wzbogacone zostało szeregiem interesujących informacji dotyczących licznych dzieł powstających współcześnie w Chinach, występujących w nich ról basowych i ich słynnych interpretatorów, wymogów techniki wokalne i sposobu kreowania postaci zgodnie z narodową estetyką i oczekiwaniami publiczności. Szerokie spojrzenie na aktualną kondycję opery chińskiej, potwierdzające zaangażowanie i dobre rozeznanie Doktoranta, ukazuje jej optymistyczne perspektywy rozwojowe i pozwala oczekiwać dalszego wzrostu znaczenia głosów niskich w nowopowstających dziełach.

Doktorant wykazał się szeroką wiedzą teoretyczną w badanym obszarze i umiejętnościami niezbędnymi do prowadzenia samodzielnej działalności artystycznej. Jego praca stanowi cenny wkład w dziedzinie sztuki, dyscyplinie: sztuki muzyczne i posiada odpowiedni walor poznawczy i dydaktyczny. Pan mgr Fangcheng Li 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 2023 r. poz. 742 z późn. zm.).

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.


prof. dr hab. Jacek Greszta