

Prof. dr hab. Iwona Kowalkowska-Szepielow

Poznań, 21/08/2025r.

Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

Wydział I, Instytut Wokalistyki

Recenzja pracy doktorskiej mgr Wang Ziyi

Pracę doktorską mgr Wang Ziyi zatytułowaną **Mezzosopran w operze Rossiniego**

- **Charakterystyka różnych typów głosu mezzosopranowego w operach *buffa* i *seria*** stanowi dzieło artystyczne wraz z jego teoretycznym opisem.

Recenzja pracy teoretycznej (opisu dzieła artystycznego)

Teoretyczna część pracy jest obszerna i rozpięta została na 210 stronach formatu A4, co jest warte podkreślenia.

Praca teoretyczna zawiera następujące elementy:

- *Abstrakt* - streszczenie pracy w języku polskim,
- *Abstract* – streszczenie pracy w języku angielskim,
- Spis treści,
- *Wstęp*,
- sześć rozdziałów wraz z podrozdziałami:

Rozdział I: Mezzosopran – Charakterystyka głosu i jego rozwój historyczny,

Rozdział II. Metody śpiewu G. Rossiniego wobec wybranych szkół wokalnych XIX wieku,

Rozdział III. Gioacchino Rossini i jego opery,

Rozdział IV. Mezzosopran w operach G. Rossiniego,

Rozdział V. Analiza różnych typów mezzosopranów w pięciu wybranych operach G. Rossiniego,

Rozdział VI. Styl i cechy charakterystyczne mezzosopranu w operach G. Rossiniego

- Zakończenie i Bibliografię.

We Wstępie doktorantka m. in. wskazuje cel pracy i znaczenie podjętych przez siebie badań, przedstawia odnoszący się do podjętego przez nią tematu stan badań w Chinach i poza granicami Chin oraz omawia metody badawcze, którymi posiłkowała się przy opracowywaniu swojej pracy doktorskiej.

Pracę doktorantka podzieliła na dwie części a każda część zawiera trzy rozdziały. Pierwsza część, zatytułowana *Kontekst* mieści rozdziały I-III, druga pt. *Analiza* – rozdziały IV-VI. Treść rozdziałów części pierwszej zawiera:

- teoretyczne (anatomiczne i historyczne) wprowadzenie w istotę głosu mezzosopranowego
- przybliżenie wymogów jakimi kierował się Rossini komponując partie przeznaczone na ten typ głosu.
- systematykę oper Rossiniego z podziałem na opery seria i buffa.

Doktorantka wskazuje w pierwszej części pracy na ważne z punktu widzenia współczesnej nauki śpiewu wypowiedzi kompozytora.

Wartościowe pod względem edukacyjnym są dokonane przez autorkę pracy opis, analiza i interpretacja ćwiczeń wokalnych autorstwa G. Rossiniego (dedykowanych przez kompozytora własnej stylistyce twórczej).

Znajdziemy tu także przedstawienie technik szkolenia głosu opartych na kanonie metod opracowanych przez dawnych mistrzów śpiewu. Autorka wybrała do omówienia kilka dziewiętnastowiecznych szkół wokalnych: Manuela Garcii, Francesco Lampertiego, Gilberta Luisa Duprez i Jana Reszke. Autorka pisze: „Zintegrowane i usystematyzowane zasady wokalne tamtej epoki odegrały kluczową rolę w rozwoju współczesnych metod nauczania śpiewu, prowadząc je w kierunku bardziej racjonalnym i naukowym. Wpływ ten pozostaje niezwykle istotny także dla dzisiejszej pedagogiki wokalne. Dlatego autorka, oprócz analizy Szkoły Wokalnej Rossiniego, przypominała również XIX-wieczne teorie i praktyki dydaktyczne, koncentrując się na analizie ćwiczeń stosowanych w procesie kształcenia, aby lepiej zrozumieć techniczne aspekty śpiewu w operach Rossiniego, jego priorytety oraz kierunki treningu”.

Zabrakło (a warto moim zdaniem było zamieścić) krótkiego podrozdziału podsumowującego treści znajdujące się w podrozdziałach 2.1 i 2.2 rozdziału II. „Metody śpiewu G. Rossiniego wobec wybranych szkół wokalnych XIX wieku”, w którym autorka zawarłaby swój pogląd na temat różnic i podobieństw występujących w opisanych metodach pracy nad głosem.

Podrozdział (2.3) zatytułowany *Zasady śpiewu i metody ćwiczenia* jest dobrze przemyślany i daje jasny obraz mechaniki aparatu wokálnego. Choć nie zawiera odkrywczych informacji, to przypomina adeptom sztuki wokálne (a także dojrzałym śpiewakom, którzy z jakichś przyczyn „zagubili” swoje zdolności techniczne) o zasadach funkcjonowania tego mechanizmu. Pobudzanie świadomości technicznej i mentalne utrwalanie zdobytej wiedzy teoretycznej i praktycznej jest nieodzowne na każdym etapie rozwoju śpiewaka. Wskazanie

metod ćwiczeń usprawniających technikę śpiewu uważam za bardzo cenne. Zabrakło mi jednak bardziej czytelnie zastosowanych odnośników przy fragmentach tekstu, mówiących o tym, na jakiej podstawie tekst został opracowany.

Autorka kończy część pierwszą pracy słusznymi spostrzeżeniami: „Analiza metod wokalnych Rossiniego oraz XIX-wiecznych szkół pedagogiki wokalne, które wyłoniły się po nim (Garcia, Lamperti, Duprez i Jean de Reszke), wzmacniają nasze teoretyczne podstawy do zrozumienia współczesnych zasad bel canto. Ponadto dostarczają one bardziej precyzyjnych i naukowych metod treningowych oraz odpowiednich ćwiczeń wokalnych, które umożliwiają właściwą interpretację repertuaru wokálnego z tego okresu”. (str. 54)

Część pierwszą pracy można uznać za wprowadzającą w zagadnienia związane bezpośrednio z wykorzystaniem przez kompozytora głosu mezzosopranowego, altu i kontraltu do realizacji jego dzieł, co będzie stanowiło meritum części drugiej pracy (Analiza). Autorka głębiej wnika w tej części swojej pracy w strukturę głosu mezzosopranowego i docieka, jakie były przyczyny zafascynowania się Rossiniego tym gatunkiem głosu. Na podstawie pięciu wybranych oper analizuje konstrukcję muzyczną partii przypisanych mezzosopranom przez kompozytora, a także parametry wokalne, tekstowe i sceniczne charakteryzujące daną partię. Skupia się przede wszystkim na analizie techniki koloraturowej i sposobie, w jaki kompozytor wykorzystuje koloraturowe predyspozycje mezzosopranowych głosów. Opisując poszczególne rodzaje i konfiguracje koloratur autorka jednocześnie podpowiada na jakich obszarach wykonawca powinien skupić swoją uwagę aby w pełni odwzorować intencje twórcze kompozytora (ekspresja, wymogi techniczne etc.)

Na koniec, w rozdziale VI, autorka pracy podsumowuje uzyskany na bazie dokonanej analizy muzyczny obraz postaci z oper Rossiniego i obszernie charakteryzuje typ głosu (najogólniej można go określić mianem mezzosopranu rossiniowskiego) jakim musi dysponować wykonawca aby zmierzyć się z wymogami postawionymi w danej partii.

Zarówno część pierwsza pracy jak i druga wnoszą swoją treścią istotną wartość badawczą do z pozoru wyczerpanego już obszaru tematycznego. Ciekawie jawią się kolejno: koncepcja systematyki rossiniowskich ról w operach seria i operach buffa, rozpatrywanej pod kątem charakterystycznych cech poszczególnych typów głosu mezzosopranowego, zwrócenie uwagi na powiązanie stylistyki twórczej i technicznych wymogów stawianych przez kompozytora wykonawczyńom oraz określenie wzajemnych wpływów stylu muzycznego i techniki wokalne.

Zakończenie podsumowuje całość pracy w kontekście przydatności jej treści dla chińskich środowisk wokalnych i zmiany jego mentalnego nastawienia w stosunku do sposobu

wykonywania partii rossiniowskich, a także utworów innych kompozytorów napisanych z myślą o wykorzystaniu mezzosopranu koloraturowego czy kontraltu. Jak pisze doktorantka, w Chinach „Dominowało przekonanie, że w śpiewie altowym i mezzosopranowym należy dążyć do szerokiej skali w średnim rejestrze, potężnej emisji i głębokiego, donośnego brzmienia, co prowadziło do ignorowania elastyczności i zwrotności głosu. W efekcie kategoria koloraturowego kontraltu i mezzosopranu była przez długi czas niedoceniana”.

Praca doktorantki zawiera, można by rzec, gotowe „recepty” dla chińskich adeptów wokalistyki (a także dojrzałych już wykonawców) w jaki sposób najlepiej realizować rossiniowskie partie w duchu tradycyjnego stylu *belcanto* sensu stricto.

Zawartość treściową (merytoryczną) pracy oceniam bardzo pozytywnie. Widoczny jest ogrom pracy, jaki Doktorantka włożyła w opracowanie tematu. Chciałoby się jednak aby autorka ustosunkowała się do prac magisterskich i artykułów, które przejrzała i wymieniła we Wstępie w punkcie III „Stan badań w Chinach i poza Chinami”. Jak wynika ze zwięzłego streszczenia, którego doktorantka dokonała, niosą one treści zbieżne z tematem podjętej przez nią samą pracy badawczej. Mamy więc tutaj bardzo lakoniczny opis treści tych prac, nie ma jednak wzmianek, na czym polega innowacyjność podejścia doktorantki do tematu w stosunku do myśli jej poprzedników. Wymienionych pozycji, niestety, recenzent nie ma możliwości porównać z pracą doktorantki w celu sprawdzenia, czy jej praca nie nosi znamion plagiatu

Doktorantka jest innej narodowości, niż narodowość polska i zapewne nie posiadała doskonałej znajomości wszystkich zasad naszego języka. Mimo to, styl języka, jakim się posługuje, nie jest nieporadny. Niestety, w opisie jej dzieła artystycznego występują liczne błędy rzeczowe, stylistyczne, gramatyczne, logiczne, interpunkcyjne (wielokrotnie niewłaściwe użycie lub też jest brak przecinków), tzw. literówki, etc..

W abstrakcie, na str. nr 3 czytamy: „Niniejsza praca składa się z wprowadzenia, dwóch części (każda zawiera sześć rozdziałów) oraz zakończenia”. Występuje tu nieścisłość bowiem praca nie składa się z dwóch części, z których każda ma 6 rozdziałów, a składa się z dwóch części, z których każda zawiera 3 rozdziały.

Błędy stylistyczne występują na przykład w zdaniach „Dopiero w latach pięćdziesiątych XVIII wieku, kiedy opera seria osiągnęła swój szczyt popularności, popularność stylu Metastasio zaczęła słabnąć” (powtórzenie), czy inne zdanie „Gluck drastycznie ograniczył możliwości melodyjnych popisów”. W moim odczuciu poprawnym słowem jest melodycznych, a nie melodyjnych.

Przy opisie tabel, które zostały zamieszczone w teoretycznej pracy, pojawia się określenie „przykładowa statystyka”, tymczasem statystyka nie może być przykładowa -

przykładowe może być zestawienie statystyczne lub zestawienie tabelaryczne. Jest to błąd logiczno-językowy.

W spisie treści i dalej we Wstępie pojawia się tytuł podrozdziału I: „Przyczyny tematu i podstawy badań”. Jest to kolejny tego typu błąd – nie ma bowiem przyczyn tematu a są przyczyny wyboru tematu. Podobnie w zdaniu rozpoczynającym podrozdział 2.3.2 „Metody ćwiczeń” doktorantka pisze: „Naukowa koncepcja emisji głosu nie polega wyłącznie na pracy strun głosowych lub głośni, lecz na jednoczesnej współpracy różnych części ciała”. Zapewne chodziło autorce o to, że aktualnie naukowa koncepcja emisji głosu zakłada współpracę różnych części ciała. Żadna koncepcja nie może polegać na pracy czegokolwiek – koncepcja to przemyślenie i opracowanie zasad.

Na str. 44 widzimy błąd rzeczowy, bardzo istotny z punktu widzenia tematyki niniejszego opracowania. Autorka pisze: „W 42. takcie, gdzie w melodii pojawia się technika legato (...)”. W melodii pojawia się nie technika, a artykulacja *legato*. Technika *legato* jest obligatoryjna w stylu *belcanto*, więc w przypadku utworów G. Rossiniego (i nie tylko utworów tego kompozytora) z zastosowaniem techniki legato śpiewa się zawsze. Podobny błąd rzeczowy występuje dalej. Na str. 45 czytamy: „W śpiewie operowym, akompaniament fortepianowy oraz wokalna linia melodyczna powinny tworzyć komplementarną relację.” Myśl ta jest sensowna, jednak błędnie sformułowana. Śpiew operowy z zasady swej oparty jest na współpracy solisty i orkiestry. Fortepian jest instrumentem towarzyszącym soliście wtedy, gdy realizacja arii i całych partii operowych z wyciągów fortepianowych odbywa się z reguły na potrzeby ćwiczeń i przygotowania solisty do wykonania zadania na scenie z orkiestrą.

Sądzę, że autorka brała pod uwagę swoją pracę przygotowawczą do dokonania nagrania dzieła stanowiącego podstawę pracy doktorskiej. W nagranych ariach i ansamblach doktorantce towarzyszy fortepian. Stąd, być może, pochodzi to zawężenie myśli do przypadku współpracy z pianistą.

Błąd logiczny pojawia się w zdaniach: „Każde dzieło muzyczne składa się z trzech fundamentalnych elementów: kompozytora, wykonawcy i odbiorcy, które współistnieją w nierozzerwalnej relacji. (...) Opera nie jest więc wyłącznie dziełem kompozytora – jej istota nierozzerwalnie wiąże się ze śpiewakiem”.

Dzieło muzyczne nie składa się z tych trzech elementów. Dzieło składa się z tego, co jest zawarte w jego treści słowno-muzycznej, bądź muzycznej. To proces istnienia dzieła w przestrzeni publicznej składa się z tych elementów. Dzieło *sensu stricto* jest wyłącznie produktem twórcy, natomiast warunkiem *sine qua non* jego zaistnienia w ogólnoludzkiej świadomości jest proces percepcji dokonywany przez wykonawcę, a później odbiorcę. I w

tym znaczeniu o dziele jako realnym tworze możemy mówić, że jego istnienie sumuje działania twórcy, odtwórcy i odbiorcy. Nie można zatem stwierdzać, że opera, czy jakiegokolwiek inne dzieło muzyczne nie jest wyłącznie dziełem kompozytora!!!

Na str. 82 i str. 83 występuje brak powiązania między myślami. Autorka mówi o śpiewaczce Geltrude Righetti-Giorgi i nagle, kontynuując, przechodzi do Benedette Rosmunde Pisaroni ale bez zaznaczenia, że omawia już inną śpiewaczkę.

Nieco kontrowersyjne w moim odczuciu jest zdanie: „Na podstawie powyższej teorii oraz analiz nagrań i badan kilku wybitnych śpiewaków i pedagogów wokalnych, możemy podsumować zasady ćwiczeń śpiewu w poniższych podpunktach (...)”. Rozumiem, że autorka była w stanie przeanalizować teorię, przesłuchać nagrania i wysnuć logiczne wnioski. Nie odnajduję jednak nawet wzmianki o przeprowadzonych przez doktorantkę czy kogokolwiek innego badaniach kilku wybitnych śpiewaków i pedagogów wokalnych, które mogłyby stanowić podstawę do wysnuwania jakichkolwiek supozycji. Kto przeprowadził badania, jakich osób, kiedy, jakie badania, jaki był ich wynik???

Jeśli się posiłkujemy podobnym zwrotem lub całym zdaniem, to musimy je albo zapisać kursywą i podać jako cytát bądź w odnośniku zaznaczyć, że autorem myśli jest inna osoba niż my. Jeśli jest to nasza własna myśl - to musimy przedstawić jej udokumentowanie! W innym przypadku użycie takiego zwrotu jest nieuprawnione!

Nie bardzo rozumiem sens zdania: „Kości policzkowe muszą aktywnie pracować, a podniebienie miękkie.”(str. 156)

Rażący w tej pracy jest chaos (można nawet rzec, bałagan) edytorski.

Nazwiska autorów dzieł nie powinny być pisane *kursywą*, co widzimy w wielu miejscach. Pisownia cytatów jest nieujednolicona. Nie można stosować na raz i cudzysłowu i czcionki *kursywa* dla wyodrębnienia cytowanego tekstu, czy w przypadku wymieniania nazwisk autorów i ich utworów. Dla przykładu: „Chociaż *Apostolo Zeno* i *Alessandro Scarlatti* utorowali drogę do powstania tego gatunku, to do jego powstania doprowadził *Metastasio*” albo też inne zdanie: „Na początku XVIII wieku głównymi kompozytorami opery buffa byli *Alessandro Scarlatti* („*Il trionfo dell'onore*”, 1718), *Nicola Logroscino* („*Il governatore*”, 1747) (...). Co ciekawe, w niektórych miejscach zachowane zostały właściwe zasady edytorskie, w innych zaś nie.

Przy wielu tabelach brak jest oznaczenia na jakiej podstawie zostały opracowane. Brakuje stosownych odniesień. Jeśli są to opracowania o autorskie, to powinno to zostać zaznaczone.

W przypisach (odniesieniach) w przypadku powtórzenia pozycji, na której treści się opieramy a nie jest ona powtórzona w następujących po sobie odniesieniach, nie powtarza się nazwy publikacji. Wymienia się jedynie nazwisko i inicjały imienia autora, dalej stawia się skrót op. cit. (opus citatum – tłumaczenie dosłowne: dzieło cytowane, tutaj: pozycja wymieniona) i numer strony, na której znajduje się adekwatny tekst. Na przykład:

44 Richard Boldrey, Guide to Operatic Roles and Arias, 1994. Caldwell Publishing, s. 326

45 Pearl, Yeadon McGinnis, The Opera Singer's Career Guide: Understanding the European Fach System, 2010. Scarecrow Press, s. 10

46 Richard Boldrey, Guide to Operatic Roles and Arias, 1994. Caldwell Publishing, s. 281

W tym wypadku przypis 46 powinien mieć następujący wygląd: Boldrey R., op. cit., s. 281

Dane publikacji, na które powołujemy się w przypisie powinny rozpoczynać się od nazwiska autora: Boldrey R., etc.

Jednym z głównych zarzutów, które muszę postawić w odniesieniu do edycji tekstu, jest niewłaściwe uporządkowanie bibliografii. Spis rzeczy został wprowadznie usystematyzowany alfabetycznie, jednakże niezgodnie z zasadami i chaotycznie. W większości przypadków zastosowano alfabetyczną nomenklaturę według imion autorów, a w niektórych tylko przypadkach pojawia się alfabetyczna systematyka zastosowana właściwie – według nazwisk autorów.

Najpoważniejszym z błędów - i jest to błąd formalny! - jest jednak brak opisu dzieła artystycznego w języku angielskim. Dziennik Ustaw z 2023 roku, poz. 742 z późniejszymi zmianami, USTAWA Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 r. art. 187 punkt 4 jasno stwierdza, że : *Do rozprawy doktorskiej dołącza się streszczenie w języku angielskim, a do rozprawy doktorskiej przygotowanej w języku obcym również streszczenie w języku polskim. W przypadku gdy rozprawa doktorska nie jest pracą pisemną, dołącza się opis w językach polskim i angielskim.*

Według otrzymanego przeze mnie pisma przewodniego sygnowanego podpisem przewodniczącego RDA UMFC prof. dr hab. Ryszarda Cieśli, dotyczącego powołania mnie na recenzenta w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora mgr Wang Ziyi wynika, że dostarczona mi praca doktorska składa się z dzieła artystycznego i jego opisu. Taki anons widnieje także na karcie tytułowej nadesłanej mi pracy doktorskiej. Praca ta NIE JEST zatem ROZPRAWĄ DOKTORSKĄ! Według ustawy należało zamiast abstraktu (streszczenia pracy) w języku polskim i abstraktu w języku angielskim załączyć tę samą treść pracy 1:1 w obu wymienionych językach.

Recenzja dzieła artystycznego

Dzieło artystyczne stanowiące integralną część pracy doktorskiej mgr Wang Ziyi składa się z siedmiu utworów autorstwa G.Rossiniego. Są to:

- duet Semiramide i Arsace *Serbami ognor si findo il cor* z aktu I opery *Semiramide* (11'38'')
- aria Arsace *In si barbara* z aktu II opery *Semiramide* (8'15'')
- aria Angeliny *Nacqui all'affanno ... Non piu mesta* z aktu II opery *La Cenerentola* (7'31'')
- aria Isabelli *Cruda sorte, amor tiranno* z I aktu opery *L'Italiana in Algeri* (4'53'')
- aria Rosiny *Una voce poco fa* z aktu I opery *Il barbiere di Siviglia* (5'59'')
- aria Tancredi *O patria ... Di tanti palpiti* z aktu I opery *Tancredi* (7'00'')
- aria Tancredi *Dove son ... Perche turba la calma* z II aktu opery *Tancredi* (11'51'')

Śpiewaczce towarzyszą:

Milena Lange (sopran) w duecie Semiramide i Arsace, oraz Paweł Sommer (fortepian) towarzyszący we wszystkich nagranych utworach. Nagranie zrealizowano w Studiu Koncertowym Polskiego Radia w Warszawie (S1) im W. Lutosławskiego w dniu 25 czerwca 2024 roku. Realizatorem nagrania jest Emilian Rymarowicz.

We wszystkich nadesłanych utworach, które doktorantka przedstawia jako swoje dzieło artystyczne, ekspresja wykonawcza śpiewaczki jest adekwatna do prezentowanej muzyki i tekstu. Niestety, nie zawsze świadomość techniczna nadąża za realizacją wymogów ekspresyjnych, na czym traci jakość wykonania. Ekspresja musi być obligatoryjnie sprzężona z wszystkimi aspektami techniki wokalne – dopiero wtedy słuchacz ma szansę otrzymać kompendium pozytywnych doznań estetycznych.

Głos, którym dysponuje doktorantka brzmi bardzo świeżo. Jest duży, o przyjemnej głębi a jednocześnie jest jasny a niejaskrawy w obszarze średnicy. Słyszalne są ewidentne predyspozycje koloraturowe śpiewaczki, można też wychwycić jej znaczny potencjał w zakresie osiągnięcia skrajnie wysokich i skrajnie niskich dźwięków skali głosu. Jest to, moim zdaniem, głos rzadkiej urody i wręcz stworzony do partii rossiniowskich. Niestety, nie jest na tyle jeszcze sprawny aby osiągać spektakularne sukcesy wykonawcze. W paśmie górnych dźwięków brzmi zbyt przenikliwie (na granicy krzyku) i jest mocno rozwibrowany.

Wprawdzie doktorantka próbuje zbierać głos i unikać charakterystycznej dla chińskich śpiewaków płaskości, głębokości i szerokości ale permanentnie (szczególnie w górach) śpiewa za szeroko i za płasko. Pojawia się charakterystyczne „chińskie” vibrato psujące przyjemny odbiór prezentowanych przez doktorantkę utworów. Dźwięk przy rozpoczęciu frazy nie pojawia się direct. Jest brany „od dołu”. Są to tak zwane najazdy (podjazdy) na dźwięk z użyciem nadmiernej masy strun głosowych, co utrudnia prawidłową emisję.

Głos jest odpowiednio otwarty ale często nie sięga właściwego punktu, stąd niekiedy pojawiają się nieczystości. Słuchacz odnosi wrażenie detonowania, osadzenia w pozycji nazywanej „pod dźwiękiem” (zwłaszcza przy głoskach „e” i „a” – tylnych ale nie tylko).

Dość rażący jest brak tzw. „pionu” (jednorodnego połączenia dźwięków). We fragmentach śpiewanych w wolnym tempie brakuje legowania dźwięków, co spowodowane jest odchyleniem od prawidłowej pozycji emisyjnej – za szeroki i nieco za daleko umiejscowiony dźwięk. Podobnie i staccato jest zbyt szerokie. Niektóre dźwięki niskie nie są też odpowiednio oparte i połączone z rejestrem górnym.

W koloraturach niekiedy pojawia się brak selektywności. Legato szybkich dźwięków osiągane jest z pomocą dodatkowej głoski „h”, co przypomina oddźwięk hehehe, hihihi, hahaha, hohoho. Sprawia to wrażenie jakby śpiewaczka szukała punktu i trafiała nieprecyzyjnie, gdy tymczasem punkt jest ciągle w tym samym miejscu i ma nieustająco tę samą objętość.

Doktorantkę (zapewne z powodu świadomości potencjału głosowego, w jakiego jest posiadaniu) korci zbyt „mocne” śpiewanie, w efekcie czego czasem nie może utrzymać gór i długich dźwięków, które się chwieją. A przecież słysząc, że przy właściwym skupieniu głosu osiąganie wszystkich dźwięków skali głosowej w sposób zgodny z kanonem brzmienia przyjętym przez kręgi muzyczne Zachodu nie powinno stanowić dla niej żadnych problemów.

Doktorantka opisując swoje dokonanie artystyczne wyraźnie uzewnętrznia, nad jakimi problemami technicznymi zmuszona była pracować. Z teoretycznego opisu dzieła wynika, że autorka ma pełną świadomość niedostatków, które musi wyeliminować aby móc z powodzeniem mierzyć się z utworami, do których śpiewania jest ewidentnie predystynowana.

Posiłkując się opisem pracy i słuchając jednocześnie nagrania można odnieść wrażenie, że śpiewaczka włożyła ogromną pracę aby podołać narzuconemu sobie zadaniu. Nie wiem, czy doktorantka przed przystąpieniem do doktoratu (nie licząc okresu studiów) śpiewała tego typu repertuar, a jeśli tak, to gdzie śpiewała. Jeśli z pełną świadomością problemów wykonawczych, jakie przed nią stoją, po raz pierwszy pokusiła się o sięgnięcie po ten repertuar

w celu zrealizowania doktoratu (co może sugerować praca teoretyczna) uważam, iż należą się jej słowa uznania za trud, jaki w przygotowanie i pokonanie własnych niedoskonałości włożyła. Nagranie jest bowiem do przyjęcia. Doświadczenie, które zdobyła przy tej pracy, jest bardzo cenne z punktu widzenia pedagogiki wokalne. Jak wszystkim wiadomo, nie wszyscy śpiewacy, którzy są zaliczani do grona „wybitnych” wykonawców są dobrymi pedagogami. Z kolei śpiewacy, których kariera nie była spektakularna ale posiadają dobry potencjał wokalny i świadomość problemów technicznych często osiągają znaczące sukcesy pedagogiczne. Teoretyczny opis dzieła, jaki przedstawiła doktorantka, wskazuje, że jednym z celów jej dalszej działalności zawodowej będzie także edukacja wokalna i kształtowanie nowej mentalności wokalne wśród chińskich śpiewaków.

Śpiew kultywowany w Chinach jest dalece odmienny od kanonów wokalnych, do których przywykliśmy w świecie kultury zachodniej. Sposób emisji dźwięków mowy ludzi pochodzących z tamtych rejonów nie sprzyja łatwemu przyswajaniu zachodnich zasad śpiewu, a utrwalone doświadczeniem nawyki mięśniowe jest bardzo trudno zastąpić nowymi.

Większość usterek technicznych, które udało mi się wysłyszeć w nadesłanych przez Doktorantkę nagraniach, charakteryzuje wykonania w zasadzie większości śpiewaków wywodzących swoje korzenie z obszarów azjatyckich. Trudno od tych prezentacji wymagać doskonałości, mając na uwadze problemy z jakimi muszą mierzyć się Chińczycy uczący się zasad zachodniego klasycznego śpiewu. Wrodzona anatomia głosu (nie jest to oczywiście jednoznaczne z anatomiczną budową człowieka; w ten sposób określa się położenie narządów fonacyjno-artykulacyjnych spowodowane przyswajaniem języka macierzystego) i od urodzenia wdrukowane w umysł nawyki słuchowe stawiają przed nimi wiele przeszkód i progów do pokonywania. W moim odczuciu należy się im, w tym także doktorantce, duży szacunek za samozaparcie i ogrom wkładanej pracy w przezwyciężanie problemów.

Konkluzja:

Pracę doktorską mgr Wang Ziyi oceniam pozytywnie i stwierdzam, że spełnia ona w wymogi USTAWY Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 r. art. 187, Dziennik Ustaw z 2023 roku, poz. 742 z późniejszymi zmianami punktach 1 – 3 artykułu 187:

1. Rozprawa doktorska prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w dyscyplinie albo dyscyplinach oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej.

2. Przedmiotem rozprawy doktorskiej jest oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, oryginalne rozwiązanie w zakresie zastosowania wyników własnych badań naukowych w sferze gospodarczej lub społecznej albo oryginalne dokonanie artystyczne.

3. Rozprawę doktorską może stanowić praca pisemna, w tym monografia naukowa, zbiór opublikowanych i powiązanych tematycznie artykułów naukowych, praca projektowa, konstrukcyjna, technologiczna, wdrożeniowa lub artystyczna, a także samodzielna i wyodrębniona część pracy zbiorowej

Praca nie spełnia warunków rzeczonyj USTAWY w punkcie nr 4 art. 187 mówiącym, że : *Do rozprawy doktorskiej dołącza się streszczenie w języku angielskim, a do rozprawy doktorskiej przygotowanej w języku obcym również streszczenie w języku polskim. W przypadku gdy rozprawa doktorska nie jest pracą pisemną, dołącza się opis w językach polskim i angielskim.*

Praca doktorska pani mgr Wang Ziyi jest dziełem artystycznym wraz z jego opisem, powinna zatem zawierać pełną wersję opisu dzieła artystycznego w języku polskim wraz z jego dokładnym tłumaczeniem na język angielski. Zamiast tego, w pracy znajduje się streszczenie pracy w języku polskim, tłumaczenie streszczenia na język angielski (abstrakt) i praca pisemna w języku polskim. Proponuję aby doktorantka dokonała tłumaczenia pracy teoretycznej (opisu dzieła artystycznego) na język angielski i przedłożyła je zarówno Radzie Dyscypliny Artystycznej, Komisji Doktorskiej, jak i recenzentom jako warunek dopuszczenia do dalszego procedowania.



Prof. dr hab. Iwona Kowalkowska-Szepielow

Poznań, 07/09/2025r.

Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu

Wydział I, Instytut Wokalistyki

Recenzja pracy doktorskiej mgr Wang Ziyi – Aneks

Po otrzymaniu pocztą elektroniczną od dr Ewy Obiedzińskiej, Specjalisty ds. administracyjnych Działu Nauki i Awansów Akademickich UMFC, wyjaśnienia następującej treści: *Kandydatka złożyła wersję pracy doktorskiej w języku angielskim razem z wersją polską. Prace doktorskie przysyłane są do recenzentów po zweryfikowaniu przez Dział Nauki i Awansów Akademickich czy kandydat spełnia pozostałe wymogi ustawy – czy ma zdane egzaminy doktorskie i czy przekazał angielskie tłumaczenie dysertacji. Nie mamy natomiast praktyki przysyłania recenzentom wersji angielskiej, jako że recenzje bazują na wersji polskojęzycznej. Dziękuję natomiast za przekazani wątpliwości – porozmawiam na ten temat z dr hab. prof. UMFC Ignacym Zalewskim, Prorektorem ds. nauki, który podejmie decyzję w sprawie dalszego procedowania. Tak jak wspomniałam, dotychczasowe wytyczne i praktyka dotyczyły przysyłania recenzentom wyłącznie dzieła i opisu dzieła w języku polskim.*

oraz przesłaniu w załączeniu dysertacji mgr Wang Ziyi przetłumaczonej na język angielski recenzję swoją konkluduję następująco:

Pracę doktorską mgr Wang Ziyi oceniam pozytywnie i stwierdzam, że spełnia ona w wymogi USTAWY Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce z dnia 20 lipca 2018 r. art. 187, Dziennik Ustaw z 2023 roku, poz. 742 z późniejszymi zmianami punktach 1 – 4 artykułu 187:

1. Rozprawa doktorska prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w dyscyplinie albo dyscyplinach oraz umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej.

2. Przedmiotem rozprawy doktorskiej jest oryginalne rozwiązanie problemu naukowego, oryginalne rozwiązanie w zakresie zastosowania wyników własnych badań naukowych w sferze gospodarczej lub społecznej albo oryginalne dokonanie artystyczne.

3. Rozprawę doktorską może stanowić praca pisemna, w tym monografia naukowa, zbiór opublikowanych i powiązanych tematycznie artykułów naukowych, praca projektowa,

konstrukcyjna, technologiczna, wdrożeniowa lub artystyczna, a także samodzielna i wyodrębniona część pracy zbiorowej

4. Do rozprawy doktorskiej dołącza się streszczenie w języku angielskim, a do rozprawy doktorskiej przygotowanej w języku obcym również streszczenie w języku polskim. W przypadku gdy rozprawa doktorska nie jest pracą pisemną, dołącza się opis w językach polskim i angielskim.

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized, flowing letters that are difficult to decipher but appear to start with 'K' and end with a long, sweeping tail.