

Recenzja pracy doktorskiej
mgr. Tao Zhang

Praca doktorska mgr. Tao Zhang pt. *Analiza wizerunków artystycznych postaci tenorowych w operach werystycznych – na przykładach utworów Mascagniego, Leoncavalla i Pucciniego* powstała pod kierunkiem prof. dr. hab. Artura Stefanowicza. Składa się z dzieła artystycznego i jego obszernego opisu.

Dzieło artystyczne, utrwalone na płycie CD obejmuje następujące utwory:

1. G. Puccini, *Tosca*, aria Cavaradossiego *E lucevan le stelle*
2. G. Puccini, *Tosca*, aria Cavaradossiego *Recondita armonia*
3. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, aria Turiddu *Mamma, quel vino*
4. P. Mascagni, *L'amico Fritz*, aria Fritza *Ed anche Beppe amò*
5. G. Puccini, *Turandot*, aria Calafa *Non piangere, Liù*
6. G. Puccini, *Turandot*, aria Calafa *Nessun dorma*
7. G. Puccini, *Madama Butterfly*, aria Pinkertona, *Adio, fiorito asil*
8. P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, aria Turiddu *O Lola, bianca*
9. G. Puccini, *Manon Lescaut*, aria Grieux *Donna ma vidi mai*
10. G. Puccini, *La fanciulla del West*, aria Johnsona *Ch'ella mi creda*
11. R. Leoncavallo, *Pagliacci*, aria Cania *Vesti la giubba*
12. G. Puccini, *Tosca*, duet Toski i Cavaradossiego *Mario! Mario! Mario!*

Całkowity czas nagrania wynosi 34 minuty. Przy fortepianie: Wei Liu. Nagranie zostało zrealizowane 12 i 15 grudnia 2022 roku w studiu S2 Polskiego Radia (nr 1-11) oraz 22 grudnia 2025 roku w Heat Studio Xuzhou, Jiangsu, Chiny (nr 12).

Dzieło artystyczne obejmuje arie pochodzące z oper werystycznych, które należą do najbardziej znanych w repertuarze tenorowym, choć obok tych powszechnie rozpoznawalnych, znalazły się też mniej popularne arie: Fritza z opery P. Mascagniego *Przyjaciel Fritz* (*L'amico Fritz*), czy Johnsona z rzadko wystawianej *Dziewczyny z Zachodu* (*La fanciulla del West*) G. Pucciniego. Wszystkie jednak stawiają wykonawcy bardzo wysokie wymagania techniczne oraz interpretacyjne, podobnie jak zamykający nagranie duet Cavaradossiego i Toski, *wymagający od tenora równoczesnego panowania nad emisją, dynamiką i artykulacją oraz konsekwentnego prowadzenia logiki dramaturgicznej postaci* (s. 191).

Wśród ośmiu, doskonale skonstruowanych i wielowarstwowych osobowości bohaterów arii tenorowych, targanych silnymi emocjami, wyodrębnić można trzy dominujące oblicza: tragiczne, impulsywne oraz namiętne. Wizerunki tych postaci zostały tu odpowiednio zróżnicowane, a interpretacje potwierdzają właściwe zrozumienie położenia, w jakim tkwią oraz uczuć, które kierują ich postępowaniem. Doktorant obdarzony głosem tenorowym o rozległej skali i walorach barwowych odpowiednich do tego typu repertuaru, zrealizował założenia wykonawcze, które zostały

drobiazgowo opisane w rozprawie. Docenić trzeba nie tylko umiejętne niuansowanie emocji, lecz także jego muzykalność i sprawność w zakresie artykulacji fonetycznej, która stanowi potwierdzenie zaangażowania i pracowitości. Chciałbym wyróżnić interpretację pełnej kontrastów emocjonalnych arii Cania *Vesti la giubba* z opery *Pajace* R. Leoncavalla, która ukazuje ból, rozpacz i bezradność zdradzonego męża oraz dwie arie Calafa z opery *Turandot* G. Pucciniego, potwierdzające złożoność postaci, charakterystyczną dla tego kompozytora. Pierwsza z nich, kantylenowa aria *Non piangere, Liù* jest obrazem sprzeczności uczuć – czułości, a zarazem zdecydowania bohatera, a druga – *Nessun dorma* odsłania pełną namiętności i wewnętrznego przekonania deklarację jego przyszłego zwycięstwa.

Opis dzieła artystycznego składa się z pięciu rozdziałów poprzedzonych wprowadzeniem, podsumowaniem, bibliografią oraz aneksu nutowego.

We wprowadzeniu zarysowana została ewolucja opery włoskiej od pełnej patriotyzmu i heroizmu opery romantycznej do bliskiej życiu i problemom prostych, zwyczajnych ludzi opery werystycznej, która wykształciła się pod wpływem francuskiego naturalizmu i technik kompozytorskich G. Verdiego i G. Bizeta oraz oczekiwań ówczesnej publiczności, poszukującej autentyzmu w operze. Zasygnalizowano ponadto, że pomiędzy kompozytorami reprezentującymi nurt werystyczny: P. Mascagnim, R. Leoncavallo oraz G. Puccinim istniały pewne różnice w sposobie portretowania rzeczywistości. Uzasadniono tu także znaczenie podjętych badań, ponieważ *analiza roli głosu tenorowego w operach realistycznych pozwala lepiej zrozumieć, w jaki sposób indywidualne przeznaczenie bohaterów splata się z kontekstem społecznym* i jak wyjątkową rolę pełni muzyka wokalna w wyrażaniu emocji (s. 15-16). Zaznaczono również, że w chińskiej bazie prac dyplomowych nie znaleziono rozprawy na temat analizy artystycznego wizerunku ról tenorowych w operze werystycznej. Następnie dokonano przeglądu wykorzystanej literatury rodzimej oraz obcej, w języku angielskim, która dotyczy opery werystycznej ujętej z różnych perspektyw: historycznej, literackiej, społeczno-kulturowej, praktyki wykonawczej i analizy muzycznej.

W rozdziale pierwszym przedstawiono pochodzenie i charakterystykę opery werystycznej, jako kolejnego etapu rozwoju opery włoskiej po epoce klasycyzmu i romantyzmu. Okoliczności jej powstania ukazane zostały w perspektywie historycznej, literackiej oraz czynników wewnętrznych. Omówiono tu zmiany polityczne związane ze zjednoczeniem Włoch i pogłębieniem różnic pomiędzy północą i południem kraju, a także zmiany ekonomiczne, będące wynikiem tzw. drugiej rewolucji przemysłowej, która pogłębiła różnice społeczne i doprowadziła do przekształcenia powszechnie funkcjonującego systemu wartości. Poważna i wzniosła tematyka oper romantycznych wskutek zwrócenia uwagi na niższe warstwy społeczeństwa została zastąpiona przez sceny z realnego życia. Duży wpływ na tę zmianę miała również ówczesna literatura. Rozwijający się we Francji pod wpływem filozofii pozytywistycznej nurt naturalistyczny przywiązywał wagę do *naturalnych aspektów życia ludzkiego, obserwując, rozumiejąc i przedstawiając człowieka z perspektywy fizjologicznej* (s. 22) i znalazł zwolenników wśród pisarzy włoskich, opisujących w swoich powieściach rzeczywiste wydarzenia z realnego życia. Weryzm w operze włoskiej stał się więc nowym etapem jej rozwoju i stanowił odzwierciedlenie zmiany dotychczasowych gustów estetycznych. Wymieniono tu pierwsze dzieła reprezentujące ten kierunek oraz ich twórców. W dalszej części rozdziału przedstawiona została charakterystyka opery werystycznej z naciskiem na zmiany, które przyniosła. Tematyka dzieł okresu romantyzmu, sięgająca do mitologii, religii, wątków narodowych, wojny czy losów ludzkich uległa przesunięciu ku problemom realnego życia, w tym także życia mieszkańców wsi, gdyż twórcy

operę werystyczną uważali za swoje zadanie przedstawianie losów ludzi z niższych warstw społecznych, dążąc do prawdziwego odzwierciedlenia ich ubóstwa i przeżyć emocjonalnych. Pozwalało to na obnażenie negatywnych zjawisk społecznych (s. 24). Romantyczna estetyka zastąpiona została przez „estetykę pospolitości”, która posługując się obrazami ubóstwa, choroby czy niesprawiedliwości społecznej dotyczącej zwykłych ludzi, [...] mogła lepiej ukazać złożoność problemów, których wcześniej na scenie unikano, przyciągając tym samym uwagę i zmuszając do myślenia (s. 25). Rzeczy „pospolite”, „brzydkie” będąc odbiciem niedoskonałości świata, wyznaczały kierunek dążeń do sprawiedliwości i szczęścia. Zmienił się również język libretta – bohaterowie wyrażają swe emocje w sposób bezpośredni i intensywny, przy pomocy prostych wypowiedzi nasyconych pasją, rozpaczą lub uniesieniem, przez co skuteczniej przemawiają do publiczności. Efekt dramatyczny podbija zestawianie sprzeczności, gwałtowność przebiegu konfliktów czy szybki rozwój fabuły. Wszystkie te spostrzeżenia ukazano na przykładach z wybranych oper werystycznych. W ostatniej części rozdziału opisane zostały cechy charakterystyczne opery werystycznej. Obejmują one sposób kreowania bohaterów, którzy wywodzą się z niższych klas i wiodą zwykłe życie, wykonują określone profesje, a ich zachowanie, język i emocje odzwierciedlają środowisko w którym żyją (s. 29). Ponadto w tych operach znajdują odbicie warunki ekonomiczne i polityczne oraz normy społeczne obowiązujące w danej społeczności, wpływające na wybory i zachowania bohaterów, czasem zaś traktują o skutkach określonych wydarzeń historycznych lub przemian społecznych, czyniąc zarówno poprzez fabułę, jak i charakterystykę postaci (s. 30). Twórcy obdarzają bohaterów swoich oper złożonymi i barwnymi osobowościami, ukazując ich wewnętrzne rozdarcie i zmaganie się z dylematami moralnymi, a ich emocje mogą ulegać dramatycznym zmianom wraz z rozwojem fabuły.

Rozdział drugi poświęcony został kreowaniu „wizerunku smutku” postaci tenorowych. We wprowadzeniu podkreślono, że smutek w operze werystycznej nie jest jednolity, może przyjmować różne formy, od melancholijnej refleksji, przez bolesne pożegnanie, aż po desperację i gniew, [...] a smutek postaci tenorowych w tej stylistyce nie ogranicza się jedynie do ekspresji lirycznej, lecz staje się nośnikiem dramatycznego napięcia i często kulminacyjnym momentem dzieła (s. 32). Następnie wskazano trzy tragiczne postaci z oper werystycznych: Cania, Pinkertona i Johnsona oraz ich arie, z zaznaczeniem, że każda z nich ukazuje inną odsłonę smutku – od bolesnej autoironii przez poczucie winy i wyrzuty sumienia, po heroiczną akceptację własnego losu (s. 32). Trzy kolejne podrozdziały zostały poświęcone szczegółowym analizom: literackiej, muzycznej i wykonawczej każdej z arii. Przeprowadzono je w zbliżony sposób – po przedstawieniu okoliczności powstania i wystawienia opery, wskazano źródła inspiracji libretta pochodzące z literatury lub z samego życia, fabułę, a także czas i miejsce akcji. Następnie umiejscowiono arię w strukturze całego dzieła i przybliżono bohatera, który ją wykonuje. Objąsnilo także kontekst sytuacyjny i sens jego wypowiedzi, dopełniony oryginalnym tekstem arii zestawionym z tłumaczeniem na język polski. Szczegółowa analiza muzyczna została opatrzona licznymi przykładami nutowymi, a budowę formalną arii (lub recytatywu i arii) ukazano w tabeli z podziałem na frazy i odpowiadające im takty z uwzględnieniem zmian tonacji i metrum. Przebieg linii melodycznej partii wokalne prześledzony został w powiązaniu z tekstem literackim, przepełnionym to narastającymi, to słabnącymi emocjami, które zostały zilustrowane poprzez zmiany tempa, dynamiki, rytmu, progresję harmoniczną. Odniesiono się również do akompaniamentu i instrumentacji w relacji z partią wokalną. W części poświęconej analizie wykonawczej zawarto szczegółowe wskazówki techniczne dotyczące sposobu operowania barwą, precyzyjnej kontroli oddechu i kontrastowania natężenia dynamicznego głosu. Wskazano również akcenty logiczne oraz miejsca kulminacyjne, starannie – fraza po frazie – analizując stan emocjonalny bohatera. Doktorant świadomy istniejących tradycji wykonawczych, zaznaczył miejsca dotychczas nieokreślone, które należy dostosować do siebie (jak np. na s. 49) oraz podkreślił potrzebę starannej

realizacji oznaczeń wykonawczych zapisanych przez kompozytora. Wybrane fragmenty opatrzone przykładami muzycznymi.

W rozdziale trzecim ukazano wizerunek bohatera „impulsywnego”, analizując arie dwóch porywczych i wewnętrznie skonfliktowanych bohaterów: Turiddu *Mamma, quel vino* oraz Calafa *Non piangere, Liù*. Poddając je skrupulatnej analizie literackiej, muzycznej i wykonawczej, którą wsparło przykładami muzycznymi wykazano, że środki muzyczne wykorzystane przez kompozytorów, tj. dynamiczne zwroty melodyczne, nagłe zmiany agogiczne, dramatyczne skoki interwałowe i intensywne napięcia harmoniczne wzmocniły emocjonalną nieprzewidywalność postaci.

Rozdział czwarty posłużył przedstawieniu zróżnicowanych wizerunków „namiętnego” bohatera na przykładach arii Turiddu: *O Lola, bianca*, Cavaradossiego: *E lucevan le stelle* i *Recondita armonia*, Calafa: *Nessun dorma*, Fritza: *Ed anche Beppe amò* oraz Kawalera des Grieux: *Donna ma vidi mai*. I podobnie jak w poprzednich rozdziałach, analizy: treści, struktury muzycznej i aspektów wykonawczych wymienionych arii przeprowadzone zostały drobiazgowo, ukazując różne odsłony miłości, wyrażanej zawsze w sposób bardzo bezpośredni i pełen żaru. W ostatniej części rozdziału nie mniej skrupulatnie przeanalizowano duet Cavaradossiego i Toski: *Mario, Mario, Mario!* ze szczególnym uwzględnieniem przemian emocjonalnych obojga bohaterów, dokonujących się podczas ich dialogu, prowadzonego *po pełnym łuku dramatycznym: od konfliktu przez uspokojenie do pojednania* (s. 178). I jak wyżej spostrzeżenia te opatrzone tłumaczeniami fragmentów libretta oraz odpowiednimi przykładami nutowymi.

W rozdziale piątym przedstawiono własne doświadczenia wykonawcze zebrane podczas przygotowań wymienionych arii tenorowych, stanowiące połączenie wiedzy teoretycznej ze stroną praktyczną. Rozdział podzielony został na trzy części odpowiadające etapom działania wykonawcy, które powinny poprzedzać publiczną prezentację repertuaru. W pierwszym podrozdziale ukazano wagę rozumienia idei i estetyki opery werystycznej. Jak zaznaczono, w porównaniu z dziełami poprzednich epok *opera werystyczna stała się nie tylko spektaklem wokalnym, lecz także głęboko poruszającym doświadczeniem emocjonalnym* (s. 175). Bohaterowie tych dzieł prowadzą zwyczajne życie, wypełnione wznosami i upadkami i często mierzą się z problemami bliskimi publiczności. Ich osobowości są bardzo złożone i niejednoznaczne, pełne wewnętrznego rozdrażnienia, niepewności, a fabuła opery wciągając w wir przeżyć emocjonalnych, ukazuje rozwój psychologiczny, który skłania widza do osobistej refleksji. Zwrócono tu również uwagę na elementy wspólne dla twórczości kompozytorów reprezentujących weryzm, a wśród nich: dążenie do emocjonalnego realizmu, pogłębiona psychologia postaci i silny związek między warstwą muzyczną a dramaturgią. W oparciu o analizy omówiono także różnice w sposobach kreowania postaci, zauważając, że *Mascagni eksponuje emocjonalny dramatyzm i impulsywność, Leoncavallo podkreśla wewnętrzne rozdarcie i brutalny realizm, podczas gdy Puccini nadaje swoim bohaterom wielowymiarowość, łącząc liryzm z dramatyzmem* (s. 177). W drugim podrozdziale odniesiono się do zagadnień z zakresu techniki wokalne, które obejmują metodę oddechową, optymalizację przestrzeni gardłowej oraz akustyczne aspekty rezonansu wokálnego. Zawarte tu rozważania mają charakter uniwersalny i wsparte zostały trafnymi wskazówkami znakomitych śpiewaków i pedagogów z dwóch kręgów: włoskiego i chińskiego, a także propozycjami ćwiczeń wokalnych. Trzeci podrozdział obejmuje zagadnienia interpretacyjne. Wśród czynników wspierających przygotowanie partii wymienione zostały: świadoma analiza partytury operowej danego dzieła, która wpływa na poprawę współpracy śpiewaka z dyrygentem i orkiestrą; rozwijanie słuchu wewnętrznego, czyli mentalnego odtwarzania utworu bez fizycznego śpiewania dzięki zaangażowaniu wyobraźni; jak również potrzeba dogłębnego poznania

dzieła oraz kreowanego bohatera i skupienie się na jego przemianach emocjonalnych, odczytanych zgodnie z intencjami twórców. Refleksje te potwierdzone zostały interesującymi spostrzeżeniami pochodzącymi z licznych publikacji.

W podsumowaniu jeszcze raz podkreślono istotną rolę bohaterów tenorowych w ukazywaniu realistycznego i pełnego ekspresji obrazu życia, często w jego brutalnej odsłonie, wywołującego refleksję nad rzeczywistością i uwrażliwiającego na problemy społeczne. Zwrócono także uwagę na użyteczność niniejszej rozprawy dla tenora pracującego nad repertuarem werystycznym. Na koniec zaznaczono, że prezentowane w niej wnioski są syntezą zachodniej i wschodniej perspektywy badawczej z uwagi na różnorodność wykorzystanych publikacji.

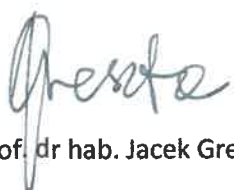
Rozprawa powstała w oparciu o liczne opracowania w języku angielskim oraz rodzime, jak zaznaczono – rzadko dostępne, unikatowe, pochodzące z bibliotek w Szanghaju i Pekinie (s. 195). Bardzo obszerna treść wzbogacona została kompletnym aneksem nutowym, zawierającym materiały wykorzystane na potrzeby nagrania, w większości fragmenty partytur. W opisie zdarzają się drobne literówki, a w przypisach nie zawsze pamiętano o podaniu strony publikacji.

Konkluzja

Praca doktorska mgr. Tao Zhang, która ukazuje złożoność i różnorodność ról tenorowych w operze werystycznej, stanowi potwierdzenie autentycznego zainteresowania operą europejską u schyłku XIX wieku. Świadczy o tym nie tylko utrwalone na nagraniu dzieło artystyczne, lecz także jego opis, zawierający usystematyzowane informacje o powstaniu, specyfice i twórcach opery werystycznej wraz ze skrupulatnymi analizami warstwy literackiej i muzycznej arii, obejmujący również wskazówki wykonawcze skoncentrowane na przemianach emocjonalnych bohatera oraz poruszające aspekty techniczne. Warto jeszcze podkreślić, że interpretacje tych wymagających, nasyconych bogactwem przeżyć arii, prezentujących zróżnicowane wizerunki bohaterów, wymagały od Doktoranta przekroczenia kanonów jego rodzimej estetyki, odrzucającej intensywne lub przesadne formy ekspresji zewnętrznej.

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 Tao Zhang 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