

prof. dr hab. Jacek Greszta  
dziedzina sztuki  
dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne  
AMFN w Bydgoszczy

Bydgoszcz, 16.03.2026

**Recenzja pracy doktorskiej**  
**mgr. Fucai Li**

Praca doktorska Pana Fucai Li zatytułowana: *Portret muzyczny i psychologiczny partii Oniegina – na podstawie tytułowej postaci z opery „Eugeniusz Oniegin” P. Czajkowskiego* powstała pod kierunkiem dr hab. Jolanty Janucik i obejmuje osiągnięcie artystyczne utrwalone na płycie CD oraz rozprawę teoretyczną.

Przedstawione osiągnięcie artystyczne zawiera wybrane fragmenty opery *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego, w tym arie, duety i kwartety z poszczególnych aktów:

Akt I:

1. Kwartet Oniegina, Tatiany, Olgi i Leńskiego z I sceny
2. Aria Oniegina *Gdybym lubił życie domowe*

Akt II:

3. Scena na balu – Oniegin i Leński
4. Wina i żal Oniegina
5. Duet Oniegina i Leńskiego przed pojedynkiem

Akt III

6. Monolog Oniegina
7. Fragment drugiej arii Oniegina
8. Duet Oniegina i Tatiany

W gronie wykonawców obok Doktoranta kreującego postać tytułową, znaleźli się: w partii Tatiany – Justyna Samborska (sopran), w partii Olgi – Zuzanna Nalewajek (mezzosopran) oraz w partii Leńskiego – Zihao Mai (tenor). Solistom towarzyszył pianista Misha Kozłowski. Nagrania dokonano 21 czerwca 2024 r. w studiu S2 Polskiego Radia. Nad jego stroną techniczną czuwała Magdalena Natalia Więśław. Całkowity czas nagrania wynosi 42 minuty.

Przedstawione osiągnięcie artystyczne oceniam pozytywnie. Doktorant dysponuje głosem barytonowym o lirycznej, nasyconej barwie, odpowiedniej do kreowania tytułowej postaci Eugeniusza Oniegina i posługuje się prawidłową techniką wokalną. Romantyczne arcydzieło Piotra Czajkowskiego koncentruje się na emocjonalnej ewolucji wytwornego, znudzonego i wyobcowanego arystokraty, który najpierw chłodno odrzuca niewinną miłość Tatiany, by potem odkryć żar tego uczucia w sobie, lecz jest już za późno. Obszerna i wymagająca partia Oniegina, nakłada na wykonawcę potrzebę głębokiego utożsamienia się z bohaterem w celu zrozumienia jego motywacji. Mając na względzie słowa Liu Yanga: *Jeśli muzyka jest sztuką emocji, to śpiew pozbawiony emocji nie może być uznawany za prawdziwą sztukę wokalną* (s. 84), Doktorant z zaangażowaniem zrealizował swój zamysł interpretacyjny, operując odpowiednio barwą, agogiką i dynamiką dla zniuansowania ekspresji postaci, tak by w kolejnych fragmentach można było prześledzić wewnętrzną przemianę Oniegina. Arie zostały tu wyraźnie zróżnicowane barwowo i emocjonalnie, a w duetach z Tatianą czy

Leńskim dialog postaci zbliżony jest do naturalnej rozmowy, choć w moim odczuciu w momentach kulminacyjnych, którym towarzyszą dźwięki w wysokiej tessiturze, strona wyrazowa nieco przeważała nad stroną wokalną. W ansamblach Doktorant starał się budować solidną podstawę harmoniczną dla pozostałych głosów, dbając jednocześnie o zachowanie odpowiedniej proporcji dynamicznej. Docenić trzeba również jego wysiłek włożony w opanowanie fonetyki języka rosyjskiego, co stanowiło dla niego największe wyzwanie podczas przygotowywania partii, tym bardziej, że z rosyjskim nie zetknął się w swoich wcześniejszych doświadczeniach wokalnych.

\*\*\*

Rozprawę teoretyczną rozpoczyna wprowadzenie, w którym wyjaśniono przyczyny podjęcia tematu pracy, będące następstwem dostrzeżenia potrzeby pogłębionej analizy psychologicznej postaci Eugeniusza Oniegina. Po scharakteryzowaniu wykorzystanych opracowań (artykułów, materiałów źródłowych i monografii), wskazane zostały postawione cele badawcze pracy oraz jej cel ostateczny prowadzący do *zmniejszenia dystansu między badaniami teoretycznymi a praktyką wykonawczą* (s. 10). Zasadnicza część pracy obejmuje sześć rozdziałów zamkniętych podsumowaniem w formie wniosków i dalszych perspektyw badawczych. Na końcu zamieszczone zostało zestawienie bibliograficzne.

Rozdział pierwszy posłużył przybliżeniu warstwy literackiej opery. Zaznaczono tu, że wybór romantycznego poematu dygresyjnego Aleksandra Puszkina, który stał się podłożem libretta opery i źródłem jej tytułu, podyktowany był zainteresowaniem kompozytora głębokimi przemianami społeczno-kulturalnymi Imperium Rosyjskiego, dokonującymi się za jego życia. Relacja Oniegina i Tatiany, przedstawiona na realistycznym tle XIX-wiecznego społeczeństwa rosyjskiego, ukazywała nie tylko dylematy moralne i rozterki wewnętrzne obojga bohaterów, lecz obnażała także egzystencjalną pustkę ówczesnej arystokracji. Oryginalny język ekspresji muzycznej, rozpoznawalny w całej twórczości operowej Piotra Czajkowskiego, został wypracowany pod wpływem środowisk artystycznych należących do tzw. rosyjskiej szkoły narodowej oraz tradycji zachodnioeuropejskich. Dalsza część rozdziału poświęcona została analizie libretta. Po podkreśleniu wierności adaptacji operowej z jej pierwowzorem literackim pod względem układu scen i stylu języka, wskazana została główna oś dramaturgiczna, koncentrująca się na postaciach Oniegina i Tatiany oraz punkty centralne poszczególnych aktów. Zwrócono także uwagę na specyfikę fabuły tego dzieła – intymnego i kameralnego, rozgrywającego się właściwie „bez akcji” i skupionego na wnikliwej interpretacji emocji i motywacji bohaterów.

W rozdziale drugim scharakteryzowano operę *Eugeniusz Oniegin* pod względem muzycznym. Cechuje ją typowy dla P. Czajkowskiego urok melodyczny, pełen liryzmu i subtelnej ekspresji, pozwalający wiernie oddać emocje oraz wewnętrzne przeżycia postaci (s. 14). Doktorant wyłonił cztery kluczowe aspekty, stanowiące potwierdzenie ścisłego zespolenia muzyki i narracji. Zostały one ujęte w formie tabeli i opatrzone szerszym opisem. W dalszej części omówiono także rolę recytatywu, którego wykorzystanie dodało dziełu realizmu a dialogom naturalności, pozwoliło pogłębić charakterystykę psychologiczną postaci i stało się nośnikiem napięcia dramatycznego. Rozważania te zostały wsparte przykładami z konkretnych scen. Następnie odniesiono się do instrumentacji opery, świadczącej o wybitnym kunszcie kompozytorskim Czajkowskiego i jego niezwykłej wrażliwości artystycznej. Podkreślono tu, że *zróznicowane zestawienia brzmień – od kameralnych dialogów między drewnem a smyczkami po pełne orkiestrowe tutti – wspierają rozwój emocjonalny postaci i dopełniają warstwę wokalną. Instrumentarium nie jest więc jedynie tłem, lecz aktywnym uczestnikiem narracji, wpisując się bezpośrednio w dramatyczny przebieg akcji i współtworząc psychologiczną głębię dzieła* (s. 17). Dla ukazania ścisłego powiązania warstwy muzycznej z warstwą psychologiczną, w ostatnim

podrozdziale zamieszczona została tabela zestawiająca główne postaci opery: Oniegina, Tatianę, Leńskiego, Olgę oraz księcia Gremina. Każdego z bohaterów opisano w niej pod kątem: cech osobowości i przemian wewnętrznych zachodzących wskutek wydarzeń ukazanych w operze, miejsca i roli danej postaci w fabule oraz charakterystycznego motywu muzycznego i ekspresji muzycznej.

W rozdziale trzecim skoncentrowano się na wizerunku Eugeniusza Oniegina oraz jego arii z I aktu opery. Charakterystykę bohatera rozpoczyna wyjaśnienie trafnie opisującego go określenia: „człowiek zbędny”. Następnie przedstawiono pochodzenie bohatera, wykształcenie, najważniejsze cechy osobowości, postawę wobec życia i otaczającego go świata oraz sposób pojmowania miłości i małżeństwa. W dalszej części przeprowadzona została analiza muzyczna i wykonawcza arii Oniegina, będącej zdystansowaną odpowiedzią odmowną na list Tatiany z jej szczerym wyznaniem miłości. Po zarysowaniu kontekstu fabularnego arii omówiono strukturę rytmiczną i dynamiczną, zmiany linii melodycznej partii wokalne i jej powiązanie z akompaniamentem, warstwę harmoniczną oraz orkiestrację, którymi posłużył się kompozytor do precyzyjnego zilustrowania intencji bohatera. Znalazły się tu także wskazówki wykonawcze dotyczące jego przemian emocjonalnych, podkreślające potrzebę płynności fraz, unikania nadmiernej ekspresji i utrzymania charakteru arystokratycznej wytworności oraz uwagi techniczne ze wskazaniem miejsc wymagających. Spostrzeżeniom tym towarzyszą przykłady nutowe. W kolejnym podrozdziale zebrane zostały osobiste doświadczenia związane z przygotowaniem arii Oniegina. Składają się one na własną koncepcję interpretacyjną będącą efektem odczytania emocji tkwiących w tekście literackim i muzyce. Szereg wskazówek związanych z frazowaniem i artykulacją opatrzonych zostało przykładami nutowymi. Na koniec odniesiono się do cech stylistycznych arii, zaznaczając, że twórczość operową Czajkowskiego cechuje głęboki romantyzm i że znaleźć w niej można wyraźne nawiązania do muzyki ludowej pod względem melodii, rytmu czy wykorzystania instrumentów, a partie wokalne odznaczają się przejmującym liryzmem.

W rozdziale czwartym przeanalizowane zostały recytatywy, duety i partie solowe Oniegina z kolejnych scen opery, które jak zaznaczono w rozprawie, ukazują bardzo wyraźnie charakter postaci i dają wgląd w jej motywacje (s. 40). W każdym przypadku po przedstawieniu kontekstu fabularnego opisano także złożone intencje bohatera. Ze szczególną uwagą odniesiono się do zmian agogicznych i dynamicznych występujących w partii wokalne i akompaniamentu fortepianu, który często dopełnia lub potęguje emocje postaci. Spostrzeżenia wsparto przykładami nutowymi. W dalszej części rozdziału zebrane zostały osobiste doświadczenia związane z przygotowaniem partii Oniegina. Opisano tu hierarchię podjętych działań, poczynając od fundamentu fonetycznego i logicznego tekstu poprzez kształtowanie spójności brzmienia aż do gry scenicznej skorelowanej z sensem wypowiedzi muzycznej. Podkreślono także znaczenie głębokiego zrozumienia przeżyć wewnętrznych bohatera, czy wręcz potrzebę utożsamienia się z nim i jego historią oraz poznanie tła historycznego i społecznego epoki. Doktorant opisał również swoje doświadczenia publicznej prezentacji opracowanego materiału oraz dokonał porównania z nagraniem studyjnym, w którym *gest sceniczny i kontakt wzrokowy zostały zastąpione subtelnymi niuansami brzmienia* (s. 82).

W rozdziale piątym poruszony został aspekt psychologiczny interpretacji scenicznej partii Oniegina. Historia Oniegina to refleksja nad miłością, samotnością i ludzkim losem. Fabuła opery przeprowadza widza przez głęboką transformację postaci – od lekceważenia miłości, przez żal, aż po dojście do jej pełnego zrozumienia. Podsumowaniem tych rozważań jest stwierdzenie, że kreacja postaci stawia przed wykonawcą szereg wyzwań wokalnych i aktorskich, i poza wysokim poziomem kreatywności, zaangażowaniem i umiejętnościami technicznymi wymaga głębokiego wniknięcia w jej świat wewnętrzny w celu zbudowania żywego, złożonego i niezapomnianego portretu.

Rozdział szósty posłużył analizie nagrań fragmentów partii Oniegina. W kolejnych podrozdziałach odpowiadających utworom utrwalonym na płycie, skupiono się na przedstawieniu własnej wizji interpretacyjnej, w tym na operowaniu barwą w powiązaniu ze stroną emocjonalną, frazowaniu i dysponowaniu oddechem. Wybrane miejsca opatrzone zostały przykładami muzycznymi.

Praca powstała w oparciu o publikacje w języku chińskim, angielskim, rosyjskim i polskim. Niestety w bibliografii zapomniano ująć źródło cytowanych materiałów nutowych, choć ich opis bibliograficzny występuje przy przykładach muzycznych (P. Czajkowski, *Eugeniusz Oniegin* (wyciąg fortepianowy), Wydawnictwo Sovietskie, Moskwa 1970).

Na koniec pragnę wskazać jeszcze zauważone niedoskonałości. Rozprawa doktorska napisana jest z prawidłowym zastosowaniem pojęć muzycznych, choć jej układ jest nieco chaotyczny, wywołany rozproszeniem opisu doświadczeń własnych. W moim odczuciu w rozdziale poświęconym warstwie literackiej opery zabrakło bardziej szczegółowego omówienia treści poszczególnych aktów, uwzględniającego również wątki poboczne, udział postaci drugoplanowych oraz sceny chóralne, co ukazałoby bohatera w szerszej perspektywie. Sądzę też, że walor poznawczy analiz fragmentów opery, wzbogaciłoby dołączenie tekstu literackiego danej arii, duetu czy kwartetu w oryginale i w polskim tłumaczeniu. W rozprawie ponadto zdarzają się potknięcia stylistyczne, tytuł opery *Eugeniusz Oniegin* nie wszędzie zaznaczono kursywą lub cudzysłowem, a w przypisach czasem nie pamiętano o podaniu numeru strony w publikacji (np. przypis 9, przypis 12, przypis 13).

#### **Konkluzja:**

Podsumowując, praca doktorska mgr. Fucai Li zgodnie z obranym tematem przedstawia psychologiczny i muzyczny wizerunek Eugeniusza Oniegina, tytułowego bohatera opery Piotra Czajkowskiego, będącego [...] postacią o niezwykle złożonej psychice, głęboko eksplorującą ludzką naturę. Jego portret wpisuje się w artystyczne dążenia epoki romantyzmu, pełnej sprzecznych uczuć, samotności i tęsknoty za autentycznością w miłości i życiu, a ukazany przez kompozytora wewnętrzny konflikt to starcie między pragnieniem autentycznego życia a niemożnością nawiązania trwałych więzi. W moim przekonaniu przedstawione osiągnięcie artystyczne realizuje założenia koncepcji interpretacyjnej opisanej w rozprawie, której lektura nie pozostawia wątpliwości o dobrym zrozumieniu intencji i przeżyć kreowanego bohatera. Świadczy też o wrażliwości emocjonalnej, potrzebnej artyście do prawidłowego odczytania niuansów psychologicznych. Odwołując się do słów samego Doktoranta: *Doświadczenie praktyczne, związane z interpretacją fragmentów opery, pozwoliło nie tylko na głębsze zrozumienie fabularnej i muzycznej struktury dzieła, lecz ujawniło osobiste powinowactwo z postacią Oniegina – zarówno na płaszczyźnie charakterologicznej, jak i w sposobie postrzegania rzeczywistości.*

Praca stanowi oryginalne osiągnięcie artystyczne i dowodzi ogólnej wiedzy teoretycznej i umiejętności samodzielnego prowadzenia działalności artystycznej w zakresie sztuki muzycznej.

Pracę doktorską Pana Fucai Li oceniam jako odpowiadającą wymaganiom rozprawy doktorskiej zgodnie z art. 187 Ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2023 r. poz.742 z późn. zm.). Wnoszę o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora.

  
prof. dr hab. Jacek Greszta