Prof. dr hab. Magdalena Blum
Akademia Muzyczna
im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu

20. marca 2025r.

RECENZJA

Pracy doktorskiej Pani mgr Zhiyuan Lu

„Interpretacja wykonawcza twórczości na klarnet i fortepian w utworach chińskich i zachodnich – na przykładzie *Sonaty Es- dur na klarnet i fortepian* op. 120 nr 2 Johannesa Brahmsa i *Słońce świeci nad Taszkurganem* Chen Ganga"

Opracowana na zlecenie

Rady Dyscypliny Artystycznej
Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina

I. Ogólna charakterystyka pracy

Przedmiotem recenzji jest praca doktorska Pani magister Zhiyuan Lu, składająca się z nagrania w formie cyfrowej i jego opisu, przygotowana pod opieką Pani Prof. dr hab. Joanny Maklakiewicz. Autorka podejmuje się analizy wykonawczej zestawiając arcydzieło kameralistyki europejskiej- czyli *Sonatę Es- dur na klarnet i fortepian* Johannesa Brahmsa z utworem chińskiego kompozytora Chen Ganga (w wersji na klarnet i fortepian) *„Słońce świeci nad Taszkurganem"*. Opis przedmiotu pracy doktorskiej obejmuje 153 strony (w tym przykłady nutowe, bibliografia, oświadczenia promotora i autorki pracy).

Celem Pani mgr Zhiyuan Lu jest rozszerzenie świadomości głównie chińskich muzyków, by zrozumieć istotę bogactwa dziedzictwa muzyki europejskiej w zakresie rozwoju twórczości kameralnej w zestawieniu z utworami chińskimi, które zdobycze Europy wykorzystują zestawiając je ze swoją tradycją kulturową. Praca ta jest ciekawa nie tylko dla chińskich odbiorców- sposób myślenia Pani mgr Zhiyuan Lu, dobrze wykształconej chińskiej pianistki, wykładowcy akademickiego, jej uwagi, refleksje, analiza muzyki europejskiej, informacje o tradycji muzyki chińskiej są bardzo ciekawe i w wielu miejscach prowokujące do myślenia.

Autorka pracy próbuje zrozumieć zależności i inspiracje międzykulturowe, a także rozwiązać problem nie dość świadomych wykonawców, którzy poruszaliby się swobodnie

zarówno w klasycznym (w naszym, europejskim rozumieniu) repertuarze, jak i w repertuarze twórców chińskich. Dla pełniejszego obrazu zależności obu kultur, umownie nazwanych kulturą Zachodu i Wschodu Pani mgr Zhiyuan Lu dodaje do utworów wymienionych w tytule dzieła doktorskiego jeszcze dwie pozycje: solowy utwór Zhanga Zhao *„Numa Ame"* (napisany w 2017) i inspirowany kulturą chińską *„Homage to China"* włoskiego kompozytora Giuseppe Ricotty (2019).

Pani mgr Zhiyuan Lu stawia tezę, że rozwój muzyki kameralnej w Chinach napotyka na obiektywne trudności- niską świadomość głównie wykonawców i – w konsekwencji i potencjalnej publiczności - roli fortepianu, jako instrumentu nie tylko akompaniującego, ale i tworzącego ramę kompozycji, równorzędnego partnera w muzycznym dialogu.

Opis pracy doktorskiej obejmuje:

- Wprowadzenie, w którym Doktorantka określa cel i znaczenie badań, dokonuje przeglądu istniejących rezultatów badań i opisuje przedmiot i zastosowaną metodologię badań (Autorka dokonała kwerendy zasobów internetowych literatury przedmiotu, zastosowała selekcję i dobrała i przeanalizowała najodpowiedniejsze pozycje)
- Rozdział 1., w którym Pani mgr Zhiyuan Lu zestawia muzykę instrumentalną Chin i „Zachodu" i opisuje wzajemne relacje obu kultur
- Rozdział 2., w którym Autorka rysuje rozwój muzyki na klarnet i fortepian w kontekście chińskim i „zachodnim"
- Rozdział 3., w którym Doktorantka analizuje utwory i użyte do ich wykonania techniki wykonawcze
- Rozdział 4., w którym jest dokonana analiza stylistyczna obu opisywanych dzieł
- Zakończenie
- Bibliografia

2. Analiza opisu

2.1. Wprowadzenie

Doktorantka określiła stadium rozwoju chińskiej muzyki kameralnej jako wczesne- twórcy chińscy mają świadomość bogactwa i stopnia mistrzostwa europejskich arcydzieł kameralistyki, dzieła europejskich kompozytorów są dla nich inspiracją, wzorem. Pani mgr Zhiyuan Lu stwierdza: „Chińscy kompozytorzy traktują zachodnie utwory kameralne jako wzór, w który wkomponowują esencję muzyki i kultury chińskiej". Poznanie zatem sposobu, w jaki chińska pianistka odczytuje sens arcydzieła kameralistyki europejskiej, jakim jest wybrana przez Autorkę pracy Sonata Es- dur Johannesa Brahmsa, jest interesujące i na pewno może stanowić pomoc dla chińskich pianistów- kameralistów interpretujących to dzieło. Zrozumienie interpretacji dzieł chińskich twórców z kolei może być pomocne dla artystów z zachodniego kręgu kulturowego zainteresowanych poszerzaniem swojego repertuaru o dzieła tego obszaru. Cieszy również adaptacja instrumentarium świata zachodniego w Chinach, często jest ono zestawiane z tradycyjnymi chińskimi instrumentami, Pani mgr Zhiyuan Lu wybrała

jednak do swojej analizy wyłącznie dzieła stworzone na instrumenty europejskie- fortepian (użyty kameralnie i solowo) i klarnet.

Szeroko przedstawiony przez Autorkę historyczny kontekst powstania dzieła Brahmsa, jak również uwarunkowania napisania utworu Chen Ganga *„Słońce świeci nad Taszkurganem"* pozwalają lepiej zrozumieć skalę problemów interpretacyjnych, z jakimi musi się zmagać chiński pianista. Doktorantka ma na celu *„podsumowanie wymiany zachodzącej pomiędzy chińską a zachodnią kulturą muzyczną oraz integracji obu kultur w celu lepszego zrozumienia rozwoju muzyki instrumentalnej zarówno w Chinach, jak i na Zachodzie"*.

Pani mgr Zhiyuan Lu dokonuje przeglądu istniejącej literatury dotyczącej wykonawstwa utworów na klarnet i fortepian. W podtytule jednego z rozdziałów (str. 7) dodana jest również literatura dotycząca nauki gry na klarnecie- nie bardzo dla mnie jasny jest cel użycia tego typu pozycji. Autorka nie zajmuje się przecież wartościami pedagogicznymi utworów na klarnet- to wydaje się być zbędne. Pozycja dotycząca budowy i wytwarzania instrumentów (mowa o klarnecie) też nie wpływa na lepsze zrozumienie istoty kameralistyki z tym instrumentem. Nie zajmujemy się też budową fortepianu, choć oczywiście ma ona wpływ na kameralistykę. Zamiast literatury pedagogicznej można by użyć (pozycja ta niestety chyba jest nieosiągalna w otwartym dostępie) np. *„Aufführungpraktische Hinweise zu Johannes Brahms' Kammermusik"* C. Browna i in. wydawnictwa Bärenreiter, która jest dostępna po niemiecku i angielsku.

Zaproponowany dobór literatury dotyczącej kameralistyki fortepianowej i obu tytułowych dzieł- prawidłowy. Dokonanie kwerendy w oparciu o dostępne dla słuchaczy Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina zasobów online (np. bazy Grove Music Online, JSTOR, RILM) poszerzyłoby zasób badanej literatury.

2.2. „Muzyka instrumentalna i wymiana kulturowa między Chinami a Zachodem"

Doktorantka realizując swą koncepcję badawczą szkicuje historię rozwoju europejskiej i chińskiej muzyki instrumentalnej. Opis ten nie budzi zastrzeżeń, choć pewne cytowane z chińskich źródeł fragmenty dotyczące rozwoju muzyki europejskiej są dla mnie kontrowersyjne, np.: *„Jak zauważa Yu Run Yang, chiński muzykolog i redaktor Historii muzyki zachodniej, wiele instrumentów wykorzystywanych w zachodniej muzyce średniowiecznej zostało wprowadzonych ze Wschodu. Być może stąd wywodził się opór średniowiecznych władz kościelnych wobec muzyki instrumentalnej kojarzonej z pojawieniem się nowego instrumentarium, a tym samym z wierzeniami innymi niż chrześcijańskie"* (str. 19).

Zarys historii chińskiej muzyki instrumentalnej został sporządzony w sposób przystępny i logiczny. Dla pełności obrazu Autorka przy opisie historii muzyki europejskiej mogła dodać informacje o muzyce starożytnej Grecji (poczynając od XI-VIII w. p.n.e., czyli okresu geometrycznego i działalności Homera). Pani mgr Zhiyuan Lu przy porównaniu obu tradycji – umownie nazwanej Zachodnia i Wschodnią – wspomina wprawdzie o muzyce starożytnej Grecji, opis historii muzyki europejskiej zaczyna jednak w średniowieczu, podczas gdy opis muzyki Chin- w okresie starożytnym (od XXI w. p. n.e. do XIX w n.e.), jest to nieścisłość.

Bardzo ciekawe było dla mnie stwierdzenie Autorki *„Brak rozbudowanych technik kontrapunktycznych w tradycyjnej muzyce chińskiej był świadomym wyborem podyktowanym chęcią zachowania ciągłości tradycji i charakterystycznych cech muzyki chińskiej"(*str. 31). To świetne, lapidarne podsumowanie zasadniczej różnicy między omawianymi kręgami kulturowymi!

Doktorantka wymienia przykłady łączenia zdobyczy muzyki europejskiej i tradycji chińskich. Użycie elementów plastycznych inspirowanych sztuką Chin przez Purcella pominęłabym- nie jest to inspiracja muzyką Chin, tylko jej sztukami wizualnymi.

Stwierdzenie, że *„integracja chińskiej i zachodniej kultury muzyki instrumentalnej jest nieuchronnym skutkiem postępu historycznego, a wzajemne wpływy i bogacenie się kultur w drodze interakcji i wymiany stanowią jeden z warunków rozwoju kulturowego"* (str. 35) jest polemiczne. Zbliżenie kulturowe jest najprawdopodobniej skutkiem postępującej globalizacji, przepływu informacji, podróży i wzajemnych inspiracji między artystami. Pani mgr Zhiyuan Lu ma absolutnie rację, że tylko możliwie głębokie poznanie obu kultur może powodować ciekawe realizacje artystyczne. Recenzując kolejną pracę chińskiego artysty mam wrażenie, że mam do czynienia z osobami bardzo wrażliwymi, których sposób postrzegania muzyki i jej związków ze światem poezji, przyrody jest bardzo ciekawy i obrazowy. Myślę, że to nas zaciekawia i fascynuje. Uwagi typu *„łączenie muzyki chińskiej i zachodniej stanowi nieunikniony trend w rozwoju muzyki. Jest on o tyle korzystny, że pozwala eksponować mocne i niwelować słabe strony danej kultury, sprzyjając rozwojowi dziedzictwa kulturowego. Podkreśla zaangażowanie Chin w sprawy globalne i potrzebę lepszego zrozumienia Państwa Środka przez inne kraje- nie tyle w służbie samych Chin czy Zachodu, co dla dobra całego świata."* są w pracy doktorskiej w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne niepotrzebne.

2.3. Rozwój muzyki na klarnet i fortepian- kontekst chiński i zachodni

Autorka poprawnie opisuje ewolucję kameralistyki z użyciem klarnetu i fortepianu w obu omawianych kręgach kulturowych. Pani mgr Zhiyuan Lu, omawiając muzykę europejską koncentruje się na wybranych przez nią do doktoratu utworach- *Sonacie Es- dur* Brahmsa i *„W hołdzie Chinom"* Giuseppe Ricotty. Niemal każdy muzyk pracujący w europejskiej uczelni muzycznej widząc wybrane zestawienie utworów podnosi ze zdumienia brwi: wielkie arcydzieło XIX wieku i utwór marginalnego kompozytora naszych czasów? Pani mgr Zhiyuan Lu wybór ten uzasadnia w prawidłowy sposób. Swego rodzaju „przepustką" dla Giuseppe Ricotty, by móc znaleźć się jako reprezentant kultury europejskiej w tym opracowaniu było jego zainteresowanie chińską muzyką wyrażone w powstałym w 2019, lub w 2022 roku dziele *„Homage to China"*. Pani mgr Zhiyuan Lu datuje utwór na 2022, w zasobach internetowych istnieje opracowanie "A study of two Chinese-style Clarinet Works *Colors from China* and *Hommage to China* from the Perspective of Cultural Holism" (https://www.researchgate.net/publication/383547679_A_study_of_two_Chinese-style_Clarinet_Works_Colors_from_China_and_Hommage_to_China_from_the_Perspective_of_Cultural_Holism, dostęp internetowy: 3. Kwietnia 2025r.) w którym autor, Congjie Zhao utwór datuje na rok 2019.

Ciekawie jest przedstawiony kontekst powstania głównego chińskiego utworu pracy-wirtuozowskiego utworu *„Słońce świeci na Taszkurganem"* Chen Ganga. Chen Gang to czołowy chiński kompozytor XX wieku. Urodzony w inteligenckiej rodzinie o muzycznych korzeniach, wykształcony w szanghajskim konserwatorium głównie przez chińskich muzyków, ale i Rosjanina, Fiodora Arsamanowa swoje twórcze życie poświęcił poszukiwaniu sposobu na połączenie zdobyczy kultury europejskiej z kulturą Chin. Zesłany podczas „Kampanii przeciwko prawicowcom" za rządów Mao na prowincję, by nieść kulturę dla mniej wykształconych obywateli swojego narodu skomponował swój najsłynniejszy utwór – koncert skrzypcowy pod poetyckim tytułem *„Motyli kochankowie"*. Pani mgr Zhiyuan Lu wspomina motto tego kompozytora, aby *„(Słuchać) muzykę trojgiem uszu- jednym dla muzyki klasycznej, drugie dla muzyki współczesnej, a trzecie- dla muzyki popularnej"*. Doktorantka nazywa to podejście „awangardowym" - w moim odczuciu wielu twórców miało podobne założenia (choćby Gershwin). Pani mgr Zhiyuan Lu nie wspomina natomiast o próbach kompozytorskich Chen Ganga w oparciu o technikę dodekafoniczną, zakazaną wtedy w Chinach. Utwory te nie zostały opublikowane. Myślę, że informacja taka jest dość istotna, bo uświadamia odbiorcom muzyki poza Chinami, z jakimi ograniczeniami twórczymi mieli do czynienia muzycy chińscy. W latach 60tych twórczość Chen Ganga uznano za modernistyczną i zbyt przesiąkniętą pomysłami z zachodu, zabroniono mu kształcenia w konserwatorium szanghajskim i zesłano na pobyt w górach Dabie Shan. Pomimo to nie zaprzestał on podejmowania twórczego łączenia zdobyczy kultury europejskiej i chińskiej.

Utwór *„Słońce świeci nad Taszkurganem"* powstał w czasie rewolucji kulturalnej i pierwotnie był jedną z części serii utworów pod tytułem *„Czerwone skrzypce"* (powstałej między 1973 a 1976 rokiem). Swoim wirtuozowskim charakterem nawiązuje do XIX-wiecznych kompozycji Sarasate czy Wieniawskiego. Prezentowana tu wersja klarnetowa została stworzona przez Li Minga, obecnie pierwszego klarnecisty Orkiestry Symfonicznej w Shenuangu. *„Słońce świeci nad Taszkurganem"* Chen Gang oparł na muzyce regionu Kaszgaru, a w szczególności na muzyce tadżyckiej- zarówno melodyce pieśni, jak i tańcach. Pani mgr Zhiyuan Lu wspomina, że *„tradycje muzyczne tego obszaru, zakorzenione w persko- arabskim kręgu kulturowym wykazują pewne podobieństwa w zakresie melodii i rytmu z zachodnia muzyką (...)"* (str. 50). To kolejne celne stwierdzenie Doktorantki. Rzeczywiście, w prezentowanym utworze ze zdziwieniem odnalazłam podobieństwa do m.in. muzyki klezmerskiej czy bułgarskiej, co było dla mnie zaskakujące i niezwykle ciekawe.

W opisie tła powstania wersji na klarnet tego dzieła, pani mgr Zhiyuan Lu podaje informację, że autor opracowania oparł się nie na oryginalnej wersji skrzypcowo-fortepianowej, ale na aranżacji utworu na instrument erhu solo. Tego typu informacje są ważne, gdyż muzycy spoza Chin mają do nich ograniczony dostęp. Słuchając wersji skrzypcowej i porównując z klarnetową odniosłam wrażenie, że ta druga jest bardziej „chińska" od oryginalnej. Pani mgr Zhiyuan Lu w części opisowej swojej pracy odczucia moje potwierdza- wersja klarnetowa jest wzbogacona o techniki wykonawcze charakterystyczne dla chińskiej ludowej muzyki instrumentalnej: *„dodanie sekund wielkich, ozdobnikach na półtonach, pizzicato naśladujące czterodźwiękowe akordy znane z gry na dombrze"* (str. 50). Umieszczony przez doktorantkę opis programowy utworu, niedostępny dotąd w zachodnich źródłach z pewnością ułatwi rozumienie i interpretację tego utworu przez artystów spoza Chin.

Pani mgr Zhiyuan Lu uzupełnia opis swojego doktorskiego nagrania charakterystyką utworu na fortepian solo- *„Numa Ame"* Zhang Zhao. Jest to utwór powstały w 2017 roku jako jeden z cyklu utworów *(„Zbiór pieśni ludowych")* stanowiących połączenie elementów etnicznej muzyki ludowej z prowincji Yunnan z klasycznymi europejskimi technikami kompozytorskimi. Poetycki tytuł dzieła autorka pracy tłumaczy jako „miejsce narodzin słońca" i wiąże z sentymentem i głębokim przywiązaniem kompozytora do miejsca pochodzenia i wspomnień z nim związanych (str. 51).

2.4. Analiza utworów i technik wykonawczych

2.4. 1. Sonata Es- dur na klarnet i fortepian op. 120 nr 2 Johannesa Brahmsa

Pani mgr Zhiyuan Lu wyczerpująco analizuje arcydzieło Brahmsa. W piśmiennictwie istnieje wiele analiz, ale ta dokonana przez Doktorantkę nosi cechy wykonanej samodzielnie. Wykonawcy z kręgu kultury zachodniej zazwyczaj nie dokonują tak dokładnej analizy zmian harmonicznych- nie jest ona nam w wykonawstwie potrzebna. Praca Pani mgr Zhiyuan Lu uzmysłowia, jak trudne dla artystów wyrosłych w innej tradycji budowy harmonicznej poruszanie się w systemie dur- moll. Zapewne więc szczegółowy opis dokonany przez Panią mgr Zhiyuan Lu, wykształconej m.in. w Warszawie pianistki będzie wartościowy dla artystów chińskich. Analiza formalna jest wykonana prawidłowo.

Polemizowałabym natomiast ze stwierdzeniem Doktorantki (str. 71), że w części trzeciej w takcie 14 (ostatnim takcie tematu) rozwiązanie Brahmsa (zakończenie zamiast na tonice- na dominancie) *„stwarza wrażenie pewnej niekompletności"*. Brahms w mojej opinii celowo użył tu dominanty, by podkreślić zespolenie tematu i jego elizyjne przejście do wariacji pierwszej.

Nie zgadzam się też z określeniem przez Panią mgr Zhiyuan Lu motywów użytych przez kompozytora w wariacji III jako „żywiołowych". Określenie „grazioso", legato i śpiewny charakter motywów powinien sugerować wykonawcy cel, by pomimo stosunkowo drobnych wartości (trzydziestodwójek) utrzymać charakter andante. Zazwyczaj dobór tempa całej części (aż do Allegro) uzależniony jest od umiejętności wykonawcy, by utrzymać spokojny przebieg tej wariacji. Doktorantka ponadto w opisie tej wariacji (str. 73) mylnie określa artykulację realizowanej przez lewą rękę (przykład 3.12) jako „krótkie akordy". Zastosowanie właśnie nieco dłuższej artykulacji w lewej ręce wpływa na uzyskanie wrażenia spokojnego, łagodnego „grazioso" przebiegu tej wariacji.

Tłumaczenie przygotowane przez Panią Małgorzatę Sobczak jest zazwyczaj doskonałe, nie mniej na str. 79. zostało użyte słowo „segment fortepianowy", zamiast „partia fortepianu", co nie brzmi dobrze. Podobnie *„skoordynowanie oddechu z klarnetem w realizacji melodii"* - najprawdopodobniej chodziło o koordynację prowadzenia melodii z oddechem klarnecisty. W opisie wykonawczym Artystka opisuje sposób realizacji crescendo w t. 3-4 przez pianistę. Nie bardzo rozumiem po co? Nie ma tu oznaczenia cresc., utrzymanie dynamiki w piano (czyli postępowanie zgodnie z zamierzeniami kompozytora) natomiast skutkuje lepszą, dłuższą frazą. Podobnie nie do końca prawidłowa jest uwaga o *„mocnych figurach w dynamice forte w taktach 15-21"*. To błąd. Figury te kończą się w takcie 19. Dość istotne natomiast jest cresc. w takcie

14, czy kulminacja w takcie 39., o których Autorka nie wspomina (str. 79). Określenie „dolce", wskazane przez doktorantkę jako pojawiające się w takcie 34. pojawia się też wcześniej, bo w takcie 30.

Na str. 80 opisu Autorka stwierdza, że *„określenie forte odnosi się do prawej ręki fortepianu"* - nie ma takiego określenia (wyd. Henle). W mojej ocenie interpretacja (str. 81) t. 154 jako *„stopniowo słabnięcia lirycznej wymowy"* wymaga koniecznego uzupełnienia, że jest to celowy zabieg wielkiego kompozytora, by uzyskać większe wrażenie na niezwykle subtelnym crescendo w taktach 156- 157.

Jest jeszcze kilka stwierdzeń Autorki, które mogą podlegać dyskusji, ale to właśnie jest wspaniałe w roli wykonawcy- każdy z nas ma prawo do swojego punktu widzenia, do swojej interpretacji zapisu, oczywiście w ramach reguł charakterystycznych dla danego stylu, a przede wszystkim zgodności z partyturą. Pomimo kilku zastrzeżeń analiza wykonawcza jest dokonana w sposób fachowy, a wnioski, jakie wyciąga z niej Pani mgr Zhiyuan Lu są prawidłowe.

2.4.2 *„Słońce świeci nad Taszkurganem"* Chen Ganga

Niezwykła dla nas, Europejczyków jest poetycka strona opisów chińskich utworów- opis takiego utworu przez artystę z Chin jest dla nas bardzo cenny. Utwór w wersji skrzypcowej jest niezwykle efektowny, toteż stwierdzenie, że jego klarnetowa wersja sprawia wrażenie, że powstała z myślą o *„wirtuozowskich możliwościach klarnecisty"* jest zbędne. Myślę, że nie każdy instrument podołałby gęstej fakturze partii, dlatego też wybór padł na klarnet. Opis wykonawczy tego dzieła jest interesujący i na pewno będzie stanowił dużą pomoc dla artystów, którzy będą interpretować to dzieło.

2.4.3. Analiza porównawcza technik wykonawczych w chińskich i zachodnich utworach na klarnet i fortepian

Doktorantka dokonuje prawidłowej analizy technik wykonawczych zarówno w europejskich jak i chińskich utworach na klarnet i fortepian wykazując się dużą świadomością zarówno jako pianistka, jak i kameralistka.

2.5. Analiza stylistyczna

Autorka dokonuje analizy stylistycznej wykonywanych utworów we właściwym kontekście historycznym. Sposób jej przeprowadzenia nie budzi zastrzeżeń. Drobna uwaga do tłumaczenia: tytuł słynnego czasopisma *„Neue Zeitschrift für Musik"* funkcjonuje w literaturze fachowej w swoim oryginalnym brzmieniu, nie w angielskim tłumaczeniu jak w opisie Pani mgr Zhiyuan Lu- „New Music Magazine" (str. 111), w przypisie jest użyta prawidłowa forma. W rozdziale tym Autorka formułuje wiele trafnych opinii i wniosków- można jeszcze pewne elementy dopowiedzieć - np. dlaczego Brahms odszedł od konwencjonalnej, czteroczęściowej struktury formy sonatowej (str. 114) - najprawdopodobniej dlatego, że dążył do kondensacji formy, do uzyskania jak największej zwięzłości wypowiedzi. Określenie (str. 121) *„wraz z*

rozwojem techniki pedalizacji w niektórych utworach zaczęły się pojawiać oznaczenia dotyczące korzystania z pedałów instrumentu" można by uzupełnić informacją, że działo się to dlatego, że sam instrument (fortepian) ulegał ewolucyjnym zmianom i ulepszeniom. Autorka zauważa stosowane przez Brahmsa *„regularnych i nieregularnych schematów rytmicznych jednocześnie obok siebie (przykład 4.2)"*- warto by było uzupełnić, że w omawianym fragmencie występuje użycie przez Brahmsa struktur wykazujących duże pokrewieństwo z wokalistyką, gdzie często melodia jest „oplatana" figurami akompaniamentu, które wpływają na jej miękkość i „okrągłość".

W przykładzie 4.3 (str. 122) pokazany zabieg kompozytorski, który Autorka opisuje jako przesunięcie akcentów metrycznych (i ma rację!), zabrakło dookreślenia, że zabieg ten ma na celu zagęszczenie rytmu, struktur, kondensacje anergii, pozorne skrócenie taktu po to, by zwiększyć wrażenie następującego po omawianym odcinku „Più tranquillo".

Na str. 123- 124 jest nieścisłość w numeracji przykładów – tekst odnosi się merytorycznie do przykładu 4. 5, w treści jest przykład 4.4. Nie zgadzam się ze stwierdzeniem Autorki, że frazowanie klarnetu w początkowych taktach części drugiej wydaje się być na 3/2, a fortepianu zgodne z zapisanym metrum 3/4. Zmienność, przeplatanie się frazowania obojga partnerujących sobie instrumentów to jedna z charakterystycznych cech twórczości Brahmsa.

W opisie utworów chińskich (str. 127) pada stwierdzenie *„wprowadzenie chińskich elementów harmonicznych do konwencjonalnego zachodnioeuropejskiego systemu tonalnego służy złagodzeniu sztywnych zasad harmonii zachodniej"*. W mojej ocenie wprowadzenie tego typu struktur rytmicznych raczej wzbogaca o orientalny dla Europejczyków kolor. Przykład 4.5. (str. 127) bardzo przypomina nie tylko- jak zauważa Doktorantka *„strukturę otwartych strun w tradycyjnym chińskim instrumencie – pipie"*, ale i wstęp do słynnej verdiowskiej arii Gildy. Takie podobieństwa zadziwiają i cieszą.

Niektóre z określeń Pani mgr Zhiyuan Lu wywołują uśmiech- jak np. *„w utworze „Słońce świeci nad Taszkurganem" pedał nie powinien być wciśnięty w sposób ciągły"* ...

2.6. Zakończenie

Doktorantka w sposób rzetelny i wnikliwy przebadała wykonywane przez siebie utwory. Jej wnioski powstały dzięki detalicznie dokonanej analizie i są one celne. Nie zawsze rozumiem, co pani mgr Zhiyuan Li ma na myśli używając określenia *„precyzyjne techniki palcowania"*, zapewne chodzi jej o artykulację i jej dobór- to zapewne wynik niedoskonałości bardzo dobrego przeważnie tłumaczenia.

3. Nagranie

Pani mgr Zhiyuan Lu dokonała nagrań razem z klarnecistą Piotrem Thieu Quangiem. Nagranie zostało zrealizowane w studiu koncertowym W. Lutosławskiego, a przygotował je inż. Marcin Studniarz.

Płytę otwiera *Sonata* Brahmsa. Nagrania słucha się z przyjemnością- realizacja dźwiękowa, proporcje między instrumentalistami, miękkość brzmienia sprawiają satysfakcję.

Przy ponownym, wnikliwym odsłuchaniu zauważyć można niekompletne akordy, pomyłki dźwiękowe pianistki. Niekompletne akordy zapewne są wynikiem nie wystarczająco dużej ręki pianistki, by podołać brahmsowskiej partii fortepianu. Cieszę się, że obecne wymogi formalne procesu doktorskiego nakładają na artystów obowiązek opisu dzieła. Na jego podstawie bowiem lepiej rozumiem uwarunkowania i utrudnienia, jakie mają pianiści- kameraliści chińscy. Pomimo świadomości Pani mgr Zhiyuan Lu faktu, że partia fortepianu w sonacie Brahmsa to równorzędny, a wielokrotnie partner kształtujący wręcz przebieg formalny działanie zawsze to słychać na nagraniu. Pani mgr Zhiyuan Lu to partner aż za bardzo kulturalny, często nie mający chyba odwagi, by przejąć inicjatywę we własne ręce (np. brak realizacji sf w takcie 18 I. części, brak kreacji tematu „dolce" w t. 44-45, w t. 158 brak subito piano molto dolce semplice). Skutkuje to często monotonnym kształtowaniem formy, brakiem odwagi w mocniejszym konturowaniu kontrastów, ale skutkiem tego jest również bardzo kulturalne brzmienie, które nigdy nie jest agresywne- co jest zaletą tej interpretacji. Czasami użyta pedalizacja jest nieco za „sucha" - np. w t. 73 i dalszych I. części.

Tempo w części II.- prawidłowo dobrane, pojawiają się błędy w partii fortepianu (np. w t. 7, 32), Artystka znowu jakby miała zbyt mało odwagi, by odważniej potraktować swoją partię, a szkoda! Udaje się jej własną nieśmiałość pokonać w powrocie tematu tej części (t. 139 i dalsze) - i czyni to bardzo udanie. Natomiast w temacie pobocznym, chorałowym sostenuto (t. 81 i dalsze) Pani mgr Zhiyuan Lu przykłada zbyt dużą uwagę do realizacji oznaczeń diminuendo- tu charakter i dynamikę tematu kompozytor określił na forte, a więc i diminuenda powinny tę uwagę Brahmsa uwzględniać. Fragment ten jest stosunkowo długi (14 taktów) i poprowadzenie go w „wycofanej' dynamice nie jest dobrym pomysłem interpretacyjnym, pianistka nie umie poprowadzić tu ciągłej narracji w legato. Po wejściu klarnetu na szczęście sytuacja się poprawia- Pani mgr Zhiyuan Lu w sposób właściwy współtworzy z klarnecistą narrację. Jak już wcześniej zauważyłam- powrót tematu jest udany w wykonaniu Pani mgr Zhiyuan Lu. Nie rozumiem jednak, dlaczego nie ma odwagi, by tej energii używać konsekwentnie- np. – dlaczego ścisza kulminujące forte z taktów 155- 156?, albo cofa dynamicznie „raz" w t. 161, przez co zaburzony jest kształt frazy? Do kształtowania fraz Brahmsa potrzeba więcej odwagi! W t. 170 i w 174 ćwierćnuta ma wpisane staccato- jego użycie zwiększa dramatyzm tego miejsca. Dla Pani mgr Zhiyuan Lu dramatyzm ten byłby zapewne już zbyt duży…

Część III. Andante con moto. Dobrze dobrane tempo, klarnecista bardzo dobrze kształtuje frazę, Pani mgr Zhiyuan Lu dzielnie mu towarzyszy, ale raczej nie pomaga. Część ta nosi wyraźne wpływy taneczne- jej zniuansowane frazowanie wymaga większej elegancji i zwinności. W wariacji drugiej pianistka pośpiesza klarnecistę, a na samym końcu tej wariacji zmienia wartości rytmiczne (szesnastki są tu z duoli, a nie z trioli), co musi kompensować nieobecnym tu ritenutem- pomysł samego Brahmsa jest prostszy, a zarazem znacznie bardziej wyrafinowany. Gracji brakuje również w następnej wariacji, figury odgrywane są zaledwie poprawnie, plusem natomiast tego wykonania jest konsekwentne utrzymanie tego samego tempa. W t. 49 niestety Pianistka zamiast pojedynczej trzydziestodwójki wyprzedzającej grupę czterech trzydziestodwójek gra dwukrotnie szesnastkę (klarnecista analogiczną figurę realizuje w sposób prawidłowy). Allegro (t. 71) raczej spokojne, ale w charakterze prawidłowe. W zakończeniu Artystka wybrała bardzo krótką realizację artykulacji staccat, co przy dość małym pogłosie i dość umiarkowanym forte przyniosło niezbyt satysfakcjonujący efekt. W

wydawnictwie Henle, którego użyłam do tej analizy w t. 144-146 w prawej ręce jest staccato, natomiast w t. 148- 150 tego staccata nie ma, Brahms dodaje też w dwóch miejscach akcent i crescendo, co może sugerować możliwość wydłużenia artykulacji i uzyskanie tym samym nieco bardziej pełnego brzmienia.

Utwór Giuseppe Ricotty *„Homage to China"* (pisownia oryginalna) jest przyjemnym i zgrabnym utworem współczesnego twórcy inspirowanym kulturą chińską. Dobrze, że literatura klarnetowa jest wzbogacana o tego typu pozycje.

Następna pozycja to *„Sun shines over Taxkorgan"* Chen Ganga. W tym utworze Pani mgr Zhiyuan Li czuje się najswobodniej- gry obojga artystów słucha się z dużą satysfakcją. Utwór otwiera solo fortepianu, nakreślone ze swobodą przez Panią Zhiyuan Lu. Po otwarciu fortepianu inicjatywę przejmuje klarnet, który wprowadza pierwszy temat utworu, zadziwiająco przypominający muzykę klezmerską (barwa klarnetu też temu sprzyja). Artyści czują się ze sobą znakomicie- współtworzą spójną, logiczną i ciekawą muzyczną opowieść, naturalnie realizując skomplikowane naprzemienne metrum 5/8 7/8. Bardzo dobrze dobrana artykulacja, starannie przemyślany plan agogiczny i dynamiczny- świetne wykonanie bardzo dobrego utworu. Warto tu nadmienić uczciwość Artystki, która zdecydowała o skróceniu kadencji klarnetu, by nie zaburzyć równowagi jej pracy doktorskiej. Płytę decyduje się ona dopełnić utworem solowym, wirtuozowskim utworem Zhang Zhao *„Numa Ame"*. Pianistka gra go bardzo dobrze. Powstały w 2017 utwór przypomina nieco swoim charakterem przeboje muzyki filmowej, ma swój czar, trochę jak czar dawnych, minionych (dobrych) czasów. Dobrze, że jeszcze powstają takie kompozycje- pianistka interpretuje ten utwór z dużą swobodą, inwencją i przekonaniem. Zmienne metrum, inspirowane muzyką (tańcami?) chińskimi, ale i jazzem, wirtuozeria, ciekawe rozwiązania interpretacyjne- brawo! Mam wrażenie, że Artystka interpretując Brahmsa nie miała takiej swobody wykonawczej, może za kilka lat, grając więcej utworów kręgu europejskiego przeniesie ona swoją swobodę, którą ma w utworach o chińskim charakterze.

4. Konkluzja

Wnioski podane w pracy są odzwierciedleniem wykonanej pracy artystycznej i badawczej. Dostrzeżone nieliczne usterki nie umniejszają wartości interpretacji i nie mają wpływu na moją pozytywną opinię o poziomie badawczym i artystycznym przedstawionej pracy doktorskiej. Koncepcja płyty i pracy są spójne, argumentacja odpowiednia, celny sposób myślenia o kameralistyce.

Pracę doktorską Pani magister Zhiyuan Lu w postaci płyty i jej opisu przyjmuję i oceniam, że spełnia ona ustawowe wymagania stawiane kandydatom do stopnia doktora, określone art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 742 z późn. zm.)

Uzupełnienie z dnia 12. listopada 2025r:

Pracę doktorską Pani magister Zhiyuan Lu 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 Doktorantki do dalszych etapów postępowania w sprawie nadania stopnia doktora.