

Recenzja pracy doktorskiej Pani mgr Sigi Wu

Podstawowe dane osobowe recenzenta

prof. Grzegorz Kurzyński
Dziedzina: sztuka
Dyscyplina: sztuki muzyczne

Zleceniodawca opinii

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Rada Dyscypliny Artystycznej, pismo z dnia 20.12.2022 roku, zlecenie podjęte w związku z Uchwałą Senatu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku nr 145/2022 z dnia 7 lipca 2022 roku, na podstawie art. 14 ust. 2 pkt. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku *o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* w zw. z art. 179 ust. 1 ustawy z dnia 3 lipca 2018 roku *Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*, powierzającą mi rolę recenzenta rozprawy doktorskiej w przewodzie doktorskim Pani mgr Sigi Wu. Przewód doktorski został wszczęty w trybie eksternistycznym.

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ

Opis dzieła artystycznego

Przedmiotem pracy *Impresjonizm muzyczny Claude'a Debussy'ego w chińskiej muzyce fortepianowej* jest badanie idiomu muzyki impresjonistycznej Claude'a Debussy'ego i poszukiwanie jego podstawowych założeń w wybranych utworach kompozytorów chińskich. Podstawowym materiałem porównawczym są utwory zarejestrowane w nagraniu dzieła artystycznego:

CLAUDE DEBUSSY
Estampes (Sztuchy)
część 1 - *Pagodes (Pagody)*,

część 2 - *La soiree dans Grenade (Wieczór w Granadzie)*,

część 3 - *Jardins sous la pluie (Ogrody w deszczu)*,

Images I (Obrazy I)

część 1 - *Reflets dans l'eau (Odbicia w wodzie)*

część 2 - *Hommage à Rameau (W hołdzie Rameau)*

część 3 - *Mouvement (Pęd)*

Suite Bergamasque (Suita bergamaska)

część 3 - *Clair de lune (Światło księżyca)*

CHU WANGHUA

Sound of Valley (Szum rzeki w głębokiej dolinie),

Riversides (Nadrzecze),

CHEN PEIXUN

Autumn Moon over the Calm Lake (Spokojne jezioro i jesienny księżyc)

TAN DUN

Red Wilderness (Czerwona pustynia), część 7 z cyklu *Eight Memories in Watercolor (Osiem wspomnień malowanych akwarelą)*

CUI SHIGUANG

Mountain Springs (Górskie źródła)

Opis dzieła artystycznego zawiera cztery rozdziały, wstęp i podsumowanie.

Rozdział I. Badania nad orientalizmem dzieł fortepianowych Claude'a Debussy'ego - opisujący wpływy orientalne w muzyce Claude'a Debussy'ego.

Rozdział II. Badanie podstawowych cech muzyki impresjonistycznej i chińskiego stylu muzycznego - poświęcony badaniu podstawowych cech muzyki impresjonistycznej i chińskiego stylu muzycznego.

Rozdział III. Tworzenie i rozwój impresjonistycznych technik w chińskich dziełach fortepianowych - obejmujący problematykę tworzenia i ewolucji impresjonistycznych technik w chińskich dziełach fortepianowych.

ROZDZIAŁ IV. Chińskie dzieła fortepianowe w stylu impresjonistycznym - będący zestawieniem wybranych utworów w stylu impresjonistycznym, z rozróżnieniem na dzieła oparte na tradycyjnej muzyce chińskiej, transkrybowanej i twórczo opracowanej na fortepian przez kompozytorów chińskiej muzyki fortepianowej oraz utwory oryginalne w stylu impresjonistycznym, pisane w Chinach od lat 50. XX wieku. Dopelnieniem rozdziału czwartego jest recepcja najważniejszych impresjonistycznych dzieł chińskich.

Ponadto do pracy dołączona została obszerna bibliografia, aneksy z notami biograficznymi kompozytorów chińskich oraz chińskie materiały nutowe wykorzystane w pracy.

Problematyka wpływu muzyki orientalnej na twórczość Debussy była poruszana już wielokrotnie w różnych pracach, artykułach, książkach. Podobnie rzecz się miała z sytuacją odwrotną, dotyczącą wpływu muzyki Debussy'ego (zwłaszcza jej pierwiastka orientalnego) na twórczość innych kompozytorów.

Debussy był kompozytorem, który pierwszy docenił muzyczną twórczość orientalną i odkrył możliwości w niej tkwiące. Wpływ jej na muzyczną kulturę europejską był bardzo znaczący i z biegiem czasu stale się powiększał, stając się w pewnym okresie rodzajem mody, nie tylko w sferze muzyki, ale również w obszarze sztuk plastycznych i literatury. Nie zawsze jednak tak było: na przykład Berlioz (o czym wspomina doktorantka) określił muzykę chińską i hinduską zaprezentowaną w Londynie w 1852 roku na London World Expo jako „wiedźmę

z Makbeta”. Sytuacja zmieniła się jednak w drugiej połowie XIX wieku, kiedy na czterech kolejnych Światowych Wystawach zorganizowanych w Paryżu w 1867, 1878, 1889 i 1900 roku przedstawiano sztukę spoza europejskiego kręgu kulturowego, w tym słynny indonezyjski gamelan. Wspomnijmy drzeworyty Hokusai Katsushika (zwłaszcza jego słynny drzeworyt *Wielka fala w Kanagawie*), obecność tematyki orientalnej w twórczości braci Goncourt, malarstwie Edgara Degas’a i Salvadore Dali’ego, sztuce orientalnej prezentowanej w obrazach Jean Leon Gerome’a. Pokazy na kolejnych wystawach światowych przyczyniły się do poszerzenia wyobraźni twórczej zachodnich kompozytorów, czego rezultatem były często występujące zapożyczenia w ich utworach (np. w twórczości Ravela bądź Strawińskiego).

Jednym z najbardziej istotnych cech charakterystycznych w twórczości Debussy’ego jest stopniowe odchodzenie od harmoniki dur-moll i przechodzenie do nowego traktowania przebiegów harmonicznycch. Powodem tego było oparcie dużej części przebiegów muzycznych na skalach pentatonicznych i skalach całotonowych, które Debussy miał zapożyczyć z wzorców orientalnych istniejących w muzyce chińskiej i szeroko pojętej muzyce wschodnioazjatyckiej o których wspominałem powyżej. Czy jednak tak rzeczywiście było? O sposobie tworzenia muzyki przez Debussy’ego mogą świadczyć nieliczne wspomnienia osób jemu współczesnych. Możemy więc sobie wyobrazić Debussy’ego jako maga, który jak skąpiec przeliczający złote monety siedział wtulony w klawiaturę, wydobywając z niej różne kolory, zapachy, wonie (tak zapamiętała go słynna Magda Tagliaferro), co nie zawsze szło w parze z jego umiejętnościami pianistycznymi - Debussy nie potrafił podobno zagrać poprawnie trylu na fortepianie. Mógł wówczas z klawiatury wydobyć i odkryć cały świat sztuki orientalnej dzięki zawartym immanentnie w jej topografii skalom pentatonicznym (w 5 różnych możliwościach konfiguracji czarnych klawiszy) oraz skalom sześciotonowym (3 białe i 3 czarne klawisze). Do dzisiaj trwają spory teoretyków na temat czy większy wpływ na powstanie nowatorskiego języka kompozytorskiego twórcy miała topografia klawiatury czy wystawy światowe i prezentowana tam muzyka orientalna i m. in. gamelan. Beethoven nie czerpał z klawiatury zupełnie – dla niego ważna była tonacja (był typowym symfonikiem). Twórcy genetycznie związani z fortepianem (Scriabin, Chopin, Debussy) czerpali z rysunku klawiatury już bardzo dużo – czego świadectwem są np. układy aplikaturowe Chopina, w sposób istotnie wpływające na kształt tworzonej przez niego muzyki.

Pani Sigi Wu doskonale wprowadza nas w tematykę pracy doktorskiej przedstawiając pojawiające się ślady muzyki orientalnej już w twórczości F. Couperina i J. P. Rameau. i ich późniejsze pojawienia się na przestrzeni następnycch lat. Przykładowo można by dodać tutaj jeszcze fakt wykorzystania skal całotonowych w twórczości F. Chopina – w *Poloniezie-Fantazji As-dur op. 61* pojawiający się motyw wstępu występuje właśnie na stopniach takiej skali. Autorka porusza również problematykę tytułów zamieszczanych przez Debussy’ego w jego utworach (nawiązując do tytułów pojawiających się w *Preludes* i *Images*), ich powiązań z poezją symbolistów francuskich i symboliką panującą w chińskiej poezji klasycznej. Opisuje wpływy „ekspresji zmian światła i koloru” w pracach malarzy impresjonistów i istniejące tam trendy orientalne, sugerując że różnorodność barw muzyki Debussy’ego została zainspirowana orientalnymi barwami prac impresjonistycznych, neoimpresjonistycznych i postimpresjonistycznych malarzy, które „wyrażały subiektywne myśli i uczucia ich twórców za pomocą ulotnego wrażenia”.

Bardzo interesujące jest podejście autorki pracy do problemu nie do końca zdefiniowanych aspektów twórczości kompozytora, w której dużo jest niedopowiedzeń oraz świadomego i zamierzonego braku konkretów. Zdaniem doktorantki „nieostrość” i „niejednoznaczność”

poezji symbolistycznej, malarstwa impresjonistycznego i muzyki impresjonistycznej stały się naturalną konsekwencją i nieuniknionym następstwem rozwoju ówczesnej kultury zachodniej dążącej do jasności i jednoznaczności. Stąd też „rozmycie” panujących zasad w muzyce C. Debussy'ego było ze wszech miar historyczną koniecznością, podobnie jak na początku XVI wieku w twórczości Leonarda da Vinci symbolem podobnych przemian była słynna Mona Lisa, pełna niejednoznaczności i swojego nieuchwytnego piękna – „tak jak nieuchwytny jest właśnie czas”. Niezgrabiony i zagadkowy jest jej uśmiech, nic w tym obliczu nie wyraża rzeczy uchwytnych i trwałych. Podobnie technika przedstawiania – *sfumato*, bez wyraźnych konturów, może nawiązywać do technik kompozytorskich Debussy'ego.

Podobnie sytuacja wygląda w chińskiej poezji i chińskim malarstwie. Ponieważ zdaniem doktorantki „Chiny posiadają własną teorię „piękna” już od czasów starożytnych, ale nie mają własnej, jednolitej koncepcji estetycznej” – mamy do czynienia z podobnym problemem związanym z „nieostrością” i „niejednoznacznością”. Możemy więc zaobserwować „zadziwiającą spójność chińskiej koncepcji artystycznej i wrażeń wywołanych muzyką Debussy'ego”. Zdaniem doktorantki powodem dużego zainteresowania ze strony twórców chińskich muzyką Debussy'ego i jej ogromnego powodzenia w Chinach był w znacznej mierze fakt jej zgodności z założeniami estetycznymi sztuki chińskiej, wynikającymi po części z trzech głównych systemów filozoficzno-religijnych: konfucjanizmu, buddyzmu i taoizmu (pomimo braku jednolitej koncepcji estetycznej). „Koncepcja artystyczna realizowana przez Chińczyków jest tożsama z najważniejszymi cechami emocjonalnymi muzyki Debussy'ego, takimi jak pośrednie, dyskretne, subtelne, taktowne i powściągliwe wyrażanie uczuć, pozbawione „wzlotów i upadków” Beethovena, czy Wagnera. Uderzająca jest spójność chińskiej koncepcji artystycznej i wrażeń wywołanych muzyką Debussy'ego, odwołujących się do „tych samych środków artystycznej ekspresji, używając metafory i sugestii, a nie wypowiedzi wprost”.

Nie mniej interesującą częścią pracy Pani Sigi Wu są rozdziały związane ściśle z tematem rozprawy doktorskiej, a więc wpływów warsztatu kompozytorskiego Debussy'ego na **konkretne** utwory kompozytorów chińskich. Dotyczą wspólnych cech dzieł Debussy'ego i wybranych chińskich utworów fortepianowych. Temat ten jest Pani Sigi Wu bardzo bliski. Porusza w tym rozdziale jedno z ciekawszych zagadnień - sprawę powtarzalności w muzyce, zjawiska zaistniałego w szeregu utworów Debussy'ego. Powtarzalność jest immanentną cechą muzyki, a jej waga jest podkreślana szeregiem czynników natury psychofizjologicznej. Bardzo ciekawe informacje dotyczące tego zagadnienia można znaleźć w książce Elizabeth Hellmuth Margulis „On repeat. How music plays the mind”.

Jedną z funkcji jaką pełni powtarzalność pewnych stałych formuł melodyczno-rytmicznych jest budowanie statycznego obrazu muzycznego w utworze i jest to cecha bardzo typowa dla muzyki impresjonistycznej. Często taka stała formuła pojawia się w początkowej fazie utworu, ale także w innych jego fragmentach. Zgadzam się całkowicie ze zdaniem autorki (zresztą potwierdzanym przez licznych badaczy), że tak często używane zarówno przez tradycyjną muzykę chińską jak i przez samego Debussy'ego stałe formuły melodyczno-rytmiczne i ich powtarzalność są powodem „budowania statycznego obrazu muzycznego w utworze” i że jest to cecha bardzo typowa dla muzyki impresjonistycznej. Często określa się muzykę Debussy'ego jako statyczną, odzwierciedlającą raczej statykę wody w stawie czy kałuży a nie dynamikę rwącego potoku. Podobnie szereg badaczy uważa, że melodyka w utworach Debussy'ego schodzi na drugi plan i nie posiada już charakteru typowych dla romantyzmu długich linii melodycznych dynamizujących przebieg utworu. Zdaniem autorki powodem tego

jest fragmentacja melodii na małe odcinki, często powtarzalne w postaci wyżej wspomnianych formuł melodyczno-rytmicznych. „Jego „melodie” przybierały często formę skróconą, zawierały interwały charakterystyczne, bardziej zgodne z preferencjami kompozytora w zakresie skal, trybów i kolorów”. Jakkolwiek Debussy cenił twórczość F. Chopina i jego „piękną długą frazę” (przez pewien okres był nawet uczniem uczennicy Chopina), nie rozwijał jakoś szczególnie linii melodycznych tworzących temat, lecz skracał je i przycinał. Należy jednak kategorycznie odrzucić zdanie niektórych muzykologów, w którym stwierdzają że utwory Debussy’ego w ogóle pozbawione są melodii, czemu zaprzeczał sam kompozytor, twierdząc, że do melodii przywiązuje największą wagę.

Zdaniem Pani Sigi Wu upodobanie kompozytora do stosowania interwałów kwart, kwint i oktaw i do wykorzystywania równoległego postępu akordów zawierających te interwały mogło również przyciągnąć uwagę chińskich kompozytorów. Interwały te spełniały w tradycji chińskiej muzyki istotną rolę i ich użycie było wynikiem wykorzystania skali pentatonicznej. Autorka przypuszcza, że używanie ich przez Debussy’ego w tym właśnie specyficznym kontekście - jako wyrazu sugerowania się kompozytora przykładami chińskimi - było prawdopodobnie zbiegiem okoliczności. Jednak kompozytor miał już długą praktykę w ich używaniu: będąc „niepokornym” studentem w klasie harmonii Gabriela Fauré’go w Konserwatorium Paryskim, który zabraniał zgodnie z wymogami harmonii klasycznej równoległego ich następstwa, na złość swemu nauczycielowi z upodobaniem nagminnie ich używał w taki właśnie sposób.

Ciekawym uzupełnieniem pracy jest opis recepcji utworów chińskich pisanych w stylu impresjonistycznym, wyszczególnionych w dwóch osobnych tabelach. Pierwsza zawiera zestawienie fortepianowych adaptacji klasycznych utworów chińskich, które były wykonywane na tradycyjnych instrumentach i przekazywane z pokolenie na pokolenie przez setki lat. Druga prezentuje wybór oryginalnych utworów fortepianowych w stylu impresjonistycznym, datujących się od lat 50-tych ubiegłego wieku, a więc okresu od którego dzieła muzyczne Debussy’ego zostały dostrzeżone przez chińskich twórców i do nich dotarły. Należy brać pod uwagę okoliczność, że w historycznych utworach (z pierwszej tabeli) wykonywanych na ówczesnych instrumentach skale pentatoniczne tam stosowane różnią się od tych używanych przez Debussy’ego i współczesnych kompozytorów chińskich (nie było wtedy fortepianu).

Również bardzo pomocne są zawarte w Aneksach noty biograficzne kompozytorów chińskich, pozwalające na umiejscowienie ich postaci we współczesnej chińskiej kulturze.

Ocena dzieła artystycznego

Pani Sigi Wu podjęła się dość trudnego zadania: dokonać porównania elementów impresjonistycznych w utworach C. Debussy’ego z podobnymi elementami w utworach chińskich kompozytorów. Jednocześnie było to również porównanie utworów powszechnie wśród profesjonalnych pianistów znanych z utworami nie do końca im znanymi lub zupełnie nieznanymi. Przypuszczam że interpretacja doktorantki utworów Debussy’ego była w dużym stopniu wynikiem chęci ilustrowania tez, które pojawiły się w opisie dzieła artystycznego. Stąd eksponowanie charakterystycznych interwałów, kwint, kwart i oktaw, dodawania sekund do akordów o budowie tercjowej, używania skal pentatonicznych

i całotonowych, dźwięków stałych, specyficznych układów harmonicznym, wielowarstwowości poszczególnych struktur. Jednak w pewnych aspektach Pani Sigi Wu wpadła przez to we własne sidła - faktura niektórych utworów jest zdecydowanie za ciężka, brak tak charakterystycznego dla Debussy'ego poczucia niejednoznaczności, impresyjności, lekkości, zamazania konturów. Na przykład *Pagody* są zbyt „ociężałe”, brak w interpretacji tego utworu swoistej perspektywy, atmosfery i „powietrza”, brak swego rodzaju improwizacji, którymi utwory Debussy'ego powinny być przesycone. To samo może dotyczyć *Wieczoru w Granadzie (La soirée dans Grenade)*. Ponadto użycie pedału rzeczywiście umożliwia realizację wszystkich wskazówek tekstowych, mogłoby być jednak znacznie bardziej subtelne.

Ostatnie, szybkie części zarówno z cyklu *Estampes* jak i cyklu *Images* podobały mi się znacznie bardziej. Faktura stała się lżejsza, elementy wirtuozowskie zgrabnie wyeksponowane.

Bardzo pozytywnie natomiast odebrałem interpretację utworów chińskich kompozytorów. Pani Sigi Wu czuje się w nich doskonale, a jej wykonania mogą rzeczywiście podobać się odbiorcom.

KONKLUZJA

Podsumowując – uważam że praca doktorska Pani Sigi Wu jest świetnie napisanym przyczynkiem do badań nad twórczością Debussy'ego, a głównym elementem nowatorskim jest odniesienie tej muzyki do współczesnej muzyki chińskiej (a nie odwrotnie). Bogactwo wątków poruszonych przez Panią Sigi Wu w opisie dzieła artystycznego stanowi o jego istotnej wartości. Czerpanie z niezwykle bogatej oferty materiałów źródłowych (w większości obcojęzycznych), stanowiących bardzo cenne źródło informacji o twórczości C. Debussy'ego i współczesnych kompozytorach chińskich, sięganie do związanych z nimi wątków historycznych (i nie tylko), bibliografia zawierająca 27 pozycji i źródła internetowe zawierające 78 pozycji, dopełniają obrazu opisu dzieła artystycznego. W polskich warunkach wiadomości związane z twórczością muzyczną w Chinach, jej uwarunkowaniami historycznymi i filozoficznymi podwyższają w zdecydowany sposób użytkowe walory pracy, która stanowi niezmiernie istotny i twórczy wkład w rozwój dyscypliny sztuki muzycznej. Również dzieło artystyczne spełnia wymagania dotyczące tego typu prac.

Rozprawa doktorska Pani mgr Sigi Wu spełnia warunki określone w art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki. Doktorantka zaprezentowała w rozprawie doktorskiej oryginalne rozwiązanie problemu artystycznego wykazując się bardzo pogłębioną wiedzą teoretyczną w dyscyplinie artystycznej sztuki muzycznej. **Stawiam wniosek o jej przyjęcie.**


prof. Grzegorz Kurzyński

Wrocław, 14.01.2023