

Katowice, 14.01.2024

dr hab. Marek Pilch, prof. AM Katowice
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego
w Katowicach
Dziedzina: sztuki muzyczne
Dyscyplina: instrumentalistyka

Recenzja artystycznej pracy doktorskiej mgr Neng Yi Chen w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne.

Recenzja wykonana została na zlecenie Rady do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie (uchwała nr 40/2023 z dnia 27 października 2023 r.)

Wstęp

Przedmiotem recenzji jest dzieło artystyczne: nagranie dostarczone w formie płyty CD oraz w formie plików audio. Na nagranie składa się następujący repertuar:

1. Jean-Henry D'Anglebert (1629-1691): *Prélude Re Mineur*
2. Christian Petzold (1677-1733), *Concerto IV* ze zbioru *XXV Concerts Pour Le Clavecin*
3. Christian Gottlob Neefe (1748-1798), *Fantazja f-Moll*
4. Benedetto Marcello (1686-1739), *Sonate XI* ze zbioru *Sonates Pour Clavecin*
5. Ludwig Van Beethoven (1770-1827), *Dreizehn Variationen über das Thema „Es War Einmal Ein Alter Mann“ aus der Oper „Das Rothe Käppchen“ von Dittersdorf*, Woo 66
6. Marta Ptaszyńska (1943), *Touracou*

Zgodnie z wymaganiami, dziełu towarzyszy jego opis dostarczony w dwóch wersjach językowych: polskiej i angielskiej. Wersja angielska jest tłumaczeniem wersji polskiej. Autorem tłumaczenia jest Richard Pyplacz. Opracowana przeze mnie recenzja odnosi się do polskiej wersji językowej, zatytułowanej *Dynamika w muzyce na klawesyn solo od XVII do XXI wieku. Środki i możliwości wykonawcze*.

Opis dzieła artystycznego został przygotowany w formie pracy naukowej, z uwzględnieniem przypisów i bibliografii.

W niniejszej recenzji omówiłem kolejno dzieło artystyczne i jego opis, kierując się wytycznymi wynikającymi z art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce, zgodnie z którymi ocenie podlegają następujące kwestie: czy rozprawa doktorska stanowi oryginalne dokonanie artystyczne, czy osoba ubiegająca się o nadanie stopnia doktora wykazuje umiejętności samodzielnego prowadzenia pracy artystycznej oraz czy rozprawa doktorska prezentuje ogólną wiedzę teoretyczną w dyscyplinie artystyczne sztuki muzyczne.

Nagranie

Nagranie dokonane zostało na klawesynie - kopii instrumentu Pascala Taskina z około 1769 roku, wykonanej przez Witolda Gertnera w roku 2019. Jest to klawesyn pięciooktawowy, dwumanualowy, posiadający dwa rejestry 8', jeden 4' oraz rejestr lutniowy.

Nagranie ma charakter studyjny: efekt brzmienia wnętrza i ewentualnych odbić dźwięku został zminimalizowany na korzyść wyeksponowania brzmienia samego instrumentu. Preferowane było bliskie omikrofonowanie. Ta charakterystyka nagrania powoduje, iż ogólne brzmienie ma tendencje do bycia odbieranym jako raczej ostre i bezpośrednie (choć szlachetność brzmienia kopii nie została zatracona). Takie warunki nagraniowe stawiają przed wykonawcą większe wymagania niż w przypadku gry, kiedy to rezonans wnętrza jest dodatkowym komponentem akustycznym a także czynnikiem, który możemy wykorzystać w interpretacji. Szczególnie istotna staje się wtedy precyzja artykulacyjna, jak również wyważone relacje czasowe oraz celowość wszystkich zastosowanych środków wykonawczych. Pod tym względem nagranie robi spore wrażenie! Grę doktorantki cechuje wielka precyzja, pewność, niezawodność, różnorodność artykulacyjna, ale i duża muzykalność, celowość stosowanych zabiegów, najwyraźniej też duże doświadczenie wykonawcze. Interpretacje są starannie przemyślane a możliwości instrumentu wykorzystane w sposób maksymalny.

Repertuar

Dobór repertuaru oceniam jako ciekawy i oryginalny. Artystka przedstawiła program przekrojowy, obejmujący kompozycje historyczne (z II poł. XVII w. i z XVIII w.) oraz jedną kompozycję z XX wieku. Zarówno w samym wykonaniu jak i w opisie dzieła wyeksponowany został wspólny mianownik interpretacyjny, jakim jest rozumienie i możliwości realizacji dynamiki w przedstawionym repertuarze, niezależnie od stylistyki. Artystka prezentuje pod tym względem własny punkt widzenia i system interpretacyjny, przedstawiony w sposób czytelny i przekonujący.

Ze szczególnym zaciekawieniem słuchołem nagrań fantazji Christiana Gottloba Neefego oraz wariacji Beethovena. Styl, który dość powszechnie przypisywany jest muzyce fortepianowej a pierwotnie był, lub mógł być wykonywany (lub nawet komponowany) w oparciu o instrumenty historyczne takie jak klawesyny czy klawikordy, był również przedmiotem moich zainteresowań i badań. Wykonane na takim poziomie artystycznym, jaki prezentuje Neng Yi Chen, inspirowane do dalszej eksploracji możliwości w tym zakresie. Pełne niezwyklej ekspresji wykonanie kompozycji takiej, jak *Fantazja f-moll* Neefego sprawia, że słuchacz przeczuwa, iż możliwe może być także wykonanie na klawesynie kompozycji takich, jak fantazje klawiszowe C. Ph. E. Bacha czy W. A. Mozarta albo innych kompozytorów z końca XVIII wieku. Jestem przekonany, że dobór instrumentu do wykonywanego repertuaru (i *vice versa*) zależy bardziej od właściwej oceny danej sytuacji przez wykonawcę niż od często wieloznacznych uwarunkowań historycznych. Artysta powinien samodzielnie ocenić, czy daną kompozycję będzie potrafił przekonująco wykonać na danym instrumencie.

W tym zakresie dobór kompozycji Doktorantki uważam za bardzo trafny a nagranie kompozycji Neefego i Beethovena na klawesynie posiada wartość inspirującą i podpowiadającą rozwiązania możliwe w przypadku, gdy decydujemy się na grę muzyki z tego czasu na klawesynie.

Wnikliwość artystki w zakresie decyzji interpretacyjnych jest słyszalna w prezentowanych dziełach jak i w warstwie opisowej. Świadczy o jej dużej suwerenności i doświadczeniu, być może wpływa też z doświadczenia pedagogicznego – konieczności objaśniania werbalnego zjawisk muzycznych.

Uwagi wykonawcze

W grze Neng Yi Chen słyhać dużą paletę możliwości technicznych związanych z artykulacją dźwięku. Swobodnie posługuje się różnymi sposobami ich łączenia, od bardzo ścisłego legato do krótkiego staccato, przy czym zwraca uwagę preferencją do brzmień krótkich i ostrych

szczególnie w częściach szybkich. W częściach wolnych o charakterze lirycznym artystka wykazuje kunszt gry legato, dźwiękiem śpiewnym. Zróżnicowanie dźwięku często osiągane jest przez mocne skracanie ostatniej nuty w szybkich przebiegach, np. ostatnia nuta w grupie. Zróżnicowanie sposobów łączenia dźwięków w obrębie małych grup, od legato po dźwięki bardzo krótkie są cechą techniki gry Neng Yi Chen, która pozwala jej realizować zamierzoną w danym momencie dynamikę. Opisywana zależność między szybkim a wolnym naciskiem klawisza jest słyszalna w grze.

Podobnie sprawa ma się z realizacją techniki arpeggio. Różne odcienie kształtu agogicznego arpeggiów służą artystce do wyrażania domyślnej dynamiki danych akordów czy fraz. Odnosi się wrażenie bardzo celowego posługiwania się tą techniką. W preludium D'Angleberta preferuje ona dość wolne, refleksyjne ich kształtowanie, natomiast w pozostałych kompozycjach technika arpeggia służy różnym celom związanym z realizacją dynamiki. Opisywana przez Doktorantkę manipulacja tempem, stosowana jest dyskretnie i odnosi się raczej do realizacji arpeggiów oraz relacji pomiędzy dwoma lub kilkoma dźwiękami. Ogólnie sposób gry jest raczej uporządkowany i „zdyscyplinowany”, nadmierne rubata nie są stosowane.

Zwraca uwagę niezwykle ciekawe i efektowne zdobnictwo (np. w części Largo czy Allegro sonaty B. Marcella). Artystka pokazuje ciekawe pomysły zdobnictwa polegające na przekształcaniu figuracji w repetycjach danych części. Styl ten odpowiada opisom ornamentacji zawartym w XVIII wiecznych podręcznikach i może stanowić inspirację do podobnego traktowania materiału muzycznego utworów z podobnego kręgu stylistycznego, w tym również okresu klasycyzmu.

Ogólnie interpretacje Neng Yi Chen uważam za muzycznie dojrzałą, czytelną i przejrzystą oraz inspirującą. Stanowi też przyczynek do rozszerzania repertuaru klawesynowego o pozycje pochodzące z końca XVIII wieku, powszechnie zaliczane wspólnie do literatury już *stricte* fortepianowej.

Opis dzieła

Opis dzieła ma formę pracy naukowej, o czym świadczy stosowanie przypisów i bibliografii. Składa się z trzech rozdziałów o nieproporcjonalnie rozłożonej ilości materiału. Najdłuższy (ok 2/3 objętości pracy) jest rozdział III poświęcony realizacji dynamiki w nagranych kompozycjach. Rozdział II (ok 1/3 zawartości pracy) poświęcony jest wykonaniu dynamiki na klawesynie w ujęciu ogólnym. Rozdział I dotyczy doboru instrumentu i mieści się na zaledwie czterech stronach.

Recenzję części opisowej postanowiłem podzielić na dwie części:

Uwagi skierowane do rozdziału III – czyli do zasadniczej (w moim rozumieniu) części opisowej dzieła oraz uwagi na temat rozdziału I i II, które stanowią rozprawę na temat możliwości realizacji dynamiki na klawesynie.

Uwagi do rozdziału III

Biorąc pod uwagę wymagania stawiane opisowi dzieła – w moim przekonaniu, właśnie rozdział III jest najbardziej miarodajny i adekwatny. Zamieszczona jest tutaj wnikliwa analiza wybranych fragmentów muzycznych, ilustrowanych przykładami graficznymi ze starannymi oznaczeniami fragmentów, które w danym momencie są opisywane. Autorka próbuje poszczególne zabiegi interpretacyjne przypisać zjawiskom dynamicznym (np. *crescendo*, *decrescendo*). W opisie danych zjawisk interpretacyjnych autorka stosuje określenia: „powinno

się”, „należy” co sugeruje wyłączność opisanego sposobu wykonania. W rzeczywistości, w moim przekonaniu, chodzi o zjawiska wieloznaczne, a autorka opisuje jedynie swój sposób wykonania! Nie jest on błędny, o czym przekonuje Doktorantka zastosowaniem swych wytycznych w grze.

Sposób skonstruowania tych opisów sugeruje istnienie jakiegoś systemu lub zależności między sposobem gry a dynamiką. Oczywiście zależności te istnieją, jednak nie zostały one tutaj przedstawione w postaci jakiegoś spójnego systemu.

O ile interpretacja muzyczna jest czytelna, o tyle jej opis stosunkowo nieporadny, mozolny i brak jest zobiektywizowanego, ujętego w jakiś system narzędzia do opisu zjawisk interpretacyjnych.

Wnikliwa - jak mniemam - natura Neng Yi Chen, skłania ją do podjęcia próby żmudnej (nuta po nucie) analizy zależności pomiędzy kolejnymi nutami w danym kontekście muzycznym. Przykładowo cytuję jeden akapit (s. 40 opis preludium D'Angleberta):

W przykładzie nr 2a, zaznaczono kolorem zielonym dźwięk melodyczny a1. Aby go wyeksponować należy zagrać akord arpeggio w szybkim tempie i nieco go przytrzymać przed zagranie dźwięku a1. Następnie dźwięk b1 przytrzymać nieco dłużej, po czym pozostałe drobne nuty przyspieszyć. Podobnie na dźwięku f1 z trylem, pierwszy dźwięk g1 należy przytrzymać nieco dłużej, a pozostałe dźwięki przyspieszyć, natomiast chcąc pokazać linię melodyczną należy akord arpeggio w partii lewej ręki zagrać wolniej. Dzięki temu możemy wyraźnie usłyszeć, że długi tryl rozpoczyna się od piano i realizowany jest coraz głośniej (crescendo).

Tak prowadzona narracja jest wprawdzie wnikliwym opisem sposobu interpretacji, jednak ma dużą wadę: ze względu na przeładowanie tekstem staje się szybko nużąca i mało komunikatywna. Czytelnik łatwo zatracą kontekst a związki przyczynowo skutkowe stają się płynne.

Nie została przyjęta jednoznaczna systematyka dla danych parametrów. Czytelnik ma trudności z wywnioskowaniem kiedy na przykład dany kontekst muzyczny należy traktować jako *crescendo* (lub *diminuendo*) i jaki rodzaj artykulacji odpowiada za realizację danej intencji.

Pokazują to przykładowo następujące stwierdzenia (s. 46): *W przykładzie nr 13, widzimy przejście harmoniczne od toniki do dominanta, co zawsze powinno skutkować zwiększaniem dynamiki, szczególnie, że partia prawej ręki prowadzona jest dźwiękami w najwyższym planie.*

Oraz (s. 51):

W przykładzie nr 21 widoczne są dwie dwutaktowe frazy. Pierwsze dwa takty z uwagi na zmiany harmoniczne (tonika – subdominanta – dominanta – dominanta septymowa – tonika) i przechodzenie do wyższego rejestru, należy wykonać crescendo, natomiast kolejne dwa takty o podobnej harmonii i kierunku opadającym, powinny być wykonane diminuendo.

Powyższe stwierdzenia sugerują istnienie uniwersalnych, sztywnych zależności dynamicznych między konkretnym następstwem akordów. W opisywanym przypadku, w danym kontekście muzycznym są oczywiste i logiczne, jednak powstaje pytanie czy przykładowo następstwo tonika-dominanta zawsze niesie ze sobą wartość *crescendo*? A jeśli tak to jak to wykazać w sposób obiektywny?

Podobnie, w gąszczu szczegółowych opisów gubią się zależności typu: czy gra legato powoduje zwiększenie wolumenu czy zmniejszenie? A może i tak i tak, ale czytelnik traci orientację:

s. 46

W takcie nr 10, cztery początkowe akordy w partii lewej ręki powinny być zagrane w artykulacji legato, zwiększając w ten sposób dynamikę i tym samym wolumen brzmieniowy.

s. 17

Używana w wolniejszych tempach artykulacja legato sprawia, że ogólna dynamika jest stosunkowo niewielka, a dźwięki linii melodycznej płynne i dobrze ukształtowane. W szybkim tempie posługiwanie się artykulacją legato pomaga zwiększyć głośność dźwięku, tym samym jego wolumen brzmieniowy.

s. 50

Dla uzyskania bogatszego brzmienia i mocniejszego początku kadencji, pozostałe akordy powinny być pełne, zagrane artykulacją legato.

Nie chcąc mnożyć tego typu przykładów chciałem tylko przykładowo pokazać pewnego rodzaju problem występujący w warstwie opisowej dzieła.

Uwagi do rozdziału I i II

Praca napisana została w języku polskim przez osobę pochodzącą z innego kraju i odmiennego kręgu kulturowego. Jest to fakt przemawiający na korzyść doktorantki i zasługuje na uznanie. Faktem tym też tłumaczę stosunkowo słabą jakość tekstu w rozdziałach I i II. Z tego powodu rozdzieliłem ich opis w recenzji. W moim przekonaniu rozdział III jako opis dzieła sam w sobie spełnia już kryteria stawiane pracy doktorskiej w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne. Rozdziały I i II niosą ze sobą problemy, które mogę podzielić na następujące kategorie:

1. uchybienia w zakresie aparatu naukowego
2. mankamenty w zakresie zawartości merytorycznej
3. uchybienia językowe

Uchybienia w zakresie aparatu naukowego dotyczą błędnej redakcji przypisów dolnych (widać to zwłaszcza na s. 6 – 12, gdzie wpisy powtarzają się lub są sformułowane w sposób kuriozalny, np. przypis odnoszący się do hasła: „Harpsichord” z encyklopedii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) czy braku logiki w zaopatrywaniu danych zdań w przypisy. Np. na s. 24 zamieszczone zostały odnośniki przy nazwiskach kompozytorów – nie jest czytelne w jakim celu, zwłaszcza że umieszczanie przypisów przy innych nazwiskach w całej pracy nie jest regułą.

Mankamenty w zakresie zawartości merytorycznej można dostrzec też np. w nieadekwatności tytułu do zawartości podrozdziału. Dla przykładu w podrozdziale „Dobór instrumentu” znajduje się za mało informacji dotyczących różnorodnych typów instrumentów klawiszowych, zwłaszcza jak chodzi o okres i kontekst, w którym powstały utwory Neefego i Beethovena.

W kontekście dynamiki Doktorantka wspomina wprawdzie o instrumentach z włącznikami kolanowymi rejestrów, ale brakuje np. wzmianki o klawesynach angielskich Burkata Shudi który w latach 60-tych XVIII wieku zamontował na klawesynie żaluzje – tzw. Venezian swell, pozwalający wpływać na natężenie dźwięku.

W tym podrozdziale znajdują się za to informacje dotyczące kompozytorów i kompozycji nagranych na płycie. Tych informacji (ewentualnie poszerzonych o kontekst stylistyczny w jakim powstawały) brakuje w rozdziale III.

W podrozdziale mówiącym o manipulacji fakturą brakuje odniesień do klasycznych opisów zależności pomiędzy fakturą kompozycji a dynamiką, a które to opisy zamieszczają podręczniki J. J. Quantza, C. Ph. E. Bacha czy D. G. Türka. Są to wprawdzie opisy odnoszące się do akompaniamentu a nie do gry solowej, jednak w kontekście tematu „dynamika” są ważnymi źródłami i mogłyby wiele wnieść do zawartości analiz w rozdziale III.

Ogólnie brakuje historycznego spojrzenia na rozumienie dynamiki w grze klawesynowej. W podanej przez Doktorantkę bibliografii przeważają artykuły z encyklopedii *The New Grove*

Dictionary of Music and Musicians. Brakuje odniesień do najnowszych pozycji poruszających kwestie relacji między dynamiką a artykulacją czy manipulacją tempem, za jakie uważam prace naukowe i nagrania Siegberta Rampego czy podręcznik Jürgena Trinkewitza (*Historisches Cembalispiel*. Stuttgart, 2009). Są to wprawdzie pozycje niemieckojęzyczne (nie ma na razie tłumaczeń) jednak mają moim zdaniem przełomowe znaczenie w postrzeganiu tych zagadnień. Podrozdział o wpływie strojenia na dynamikę klawesynu zawiera się w trzech zdaniach i w żaden sposób nie wnosi nic do pracy.

Poniższe zdanie na s. 29 zdradza nieznamość dość istotnej francuskiej manieri wykonawczej, jaką jest granie inégal : *Małe manipulacje tempem wraz ze zmianami artykulacji są często używane w tworzeniu crescendo pomiędzy dwiema nutami. Kiedy grane są jako inégaes, pierwsza nuta powinna być grana krócej niż jej zapisana wartość, a druga nieco dłużej.*

Rozdział II posiada jeden zasadniczy mankament nadrzędny: nie posiada przykładów nutowych (jak jest to w rozdziale III), wobec czego opisywane sytuacje są abstrakcyjne i nieprzydatne. Poniższe zdanie (podając go jako jeden z przykładów) bez odniesień do konkretnego kontekstu jest niezrozumiałe:

Oddzielanie dźwięków. W grze na klawesynie istnieje specjalny rodzaj artykulacji, polegającej na oddzielaniu dźwięków. Chociaż nie jest to artykulacja staccato, można jej użyć w kilku sytuacjach. Po pierwsze, możemy myśleć o niej jako o oddechu wstawionym pomiędzy dźwiękami, którego zadaniem jest zwrócenie uwagi na coś nowego lub specjalnego, na przykład na nowy motyw, prezentowany po raz pierwszy lub nową harmonię. Po drugie, często zdarza się to kiedy w głosie najniższym, czego dobrym przykładem są allemandy i menuety suit na instrumenty klawiszowe, stosowana jest artykulacja legato, łącząca dźwięki podstawy harmonicznego, podczas gdy artykulacja dzielona stosowana jest w liniach melodycznych słabiej rytmizowanych w celu uzyskania lżejszej dynamiki. Po trzecie, gdy nuty basowe pozostające w tej samej harmonii, grane legato z ukrytymi lukami, w momencie zmiany harmonicznego, nutę basową w nowej harmonii należy artykulacyjnie oddzielić.

Mankamenty w zakresie językowym są sporym problemem we właściwym rozumieniu przekazywanych treści. Niektóre wpływają też na wartość merytoryczną. Pojawiają się zaprzeczenia! Doktorantka stwierdza (s. 25) że Girolamo Frescobaldi bardzo dobrze opisał na czym polega manipulacja tempem: *Kompozytorzy francuscy również stosowali manipulację tempem, ale nie opisywali jej tak dobrze jak Frescobaldi*, a następnie dodaje: *Niestety, zagadnienia manipulacji tempem nie da się szczegółowo opisać w jego wszystkich przejawach, ponieważ wiele zależy od dobrego smaku i wiedzy historycznej wykonawcy, który sam musi zdecydować, jak poradzić sobie z tym zagadnieniem w swojej grze.*

Przytoczony na s. 24 cytat z przedmowy Frescobaldiego do I księgi toccat aby być właściwie zrozumianym, wymagałby interpretacji i osadzenia w kontekście. Tej jednak brakuje, ponadto został prawdopodobnie błędnie przetłumaczony (tak samo jak część pozostałych cytatów): *Po pierwsze, ten styl tworzenia muzyki nie może być rządzony przez [stały] puls, który jest taki sam, jak ten, który widzimy we współczesnych madrygalach, które, jakkolwiek trudne, są łatwe do opanowania, dzięki czemu puls jest czasami dość wolny, a czasami szybki, a od czasu do czasu nawet zawieszając go jakby w powietrzu, zgodnie z affetti lub znaczeniem słów.*

W przypadku umieszczania własnych tłumaczeń dobrze by było podać ich brzmienie oryginalne w celu ewentualnej weryfikacji. W przypadku części cytatów nie jest jasny kontekst, dlaczego zostały wprowadzone? Na s. 26 znajduje się cytat, który podają jako jeden z wielu przykładów niezręczności stylistycznych:

Jednym z najskuteczniejszych sposobów jest cisza artykulacji, po której następuje ostry atak, a nie masywny ciężar i staje się on bardziej skuteczny dzięki temu niewielkiemu przedłużeniu, które może zwrócić chwilową uwagę na nutę bez najmniejszego nacisku.

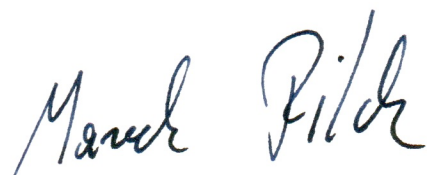
Przykładów niezręczności językowych jest więcej, dotyczą sfery pojęć niewyjaśnionych (cisza artykulacji, synchronizacja tempa, artykulacja dzielona, naprzemiennosc rytmiczna itp.), logiki sformułowań czy np. sformułowań mówiących o ruchach opuszków palców, s. 100: *Właściwe wykonywanie szybkich i wolnych ruchów opuszkami palców pomoże wykonawcy uniknąć sztywnego lub ciężkiego ramienia, które przeszkadzałoby mu w grze i mogłoby spowodować usztywnienie i nerwowość całego ciała wykonawcy, tym samym wytwarzanie dźwięku o zbyt dużej energii.*

Podsumowując, rozdziały I i II części opisowej uważam za nieprzydatne w tej postaci, w jakiej zostały skonstruowane, natomiast rozdział III (z pewnymi zastrzeżeniami) spełnia w mojej opinii wymóg opisu prezentowanego dzieła artystycznego.

Konkluzja

Neng Yi Chen przedstawiła oryginalne dzieło na bardzo wysokim poziomie artystycznym wykazujące dojrzałość, wrażliwość i znajomość natury instrumentu. Doskonale radzi sobie z przekazaniem różnorodnej stylistyki prezentowanych utworów a jej interpretacje mogą stanowić inspirację do rozszerzenia zakresu repertuaru klawesynowego wśród innych wykonawców. Praca ta świadczy o samodzielności artystycznej Doktorantki. Mniej korzystnie przedstawia się praca pisemna Doktorantki – szczególnie rozdział I i II, głównie ze względu na opisane mankamenty językowe i wynikające z nich problemy czytelności oraz logiki przedstawianych treści. Punkt ten nie powinien jednak moim zdaniem wpłynąć na nieprzyjęcie dzieła artystycznego. Wymóg opisu dzieła artystycznego został spełniony w sposób wystarczający w rozdziale III.

Reasumując powyższe uwagi dotyczące przedłożonego dzieła artystycznego wraz z jego opisem, stwierdzam, iż praca spełnia wymagania określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Tym samym wnoszę o przyjęcie pracy doktorskiej Neng Yi Chen.



dr hab. Marek Pilch