

prof. dr hab. Henryk Gembalski

Akademia Muzyczna

im. Karola Szymanowskiego

W Katowicach

Recenzja

pracy doktorskiej mgr Piotra Pociaska *Gitarowe rekompozycje w idiomie jazzowym krótkich form wokalnoinstrumentalnych na przykładzie kompozycji własnych*

Recenzja powstała na podstawie pisma z dnia 26 czerwca 2024 r. podpisanego przez Prorektora ds. Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego prof. dr hab. Pawła Grata, informującego o powierzeniu funkcji recenzenta w przedmiotowym postępowaniu o nadanie stopnia doktora.

1. Opis dzieła artystycznego

Według praktyki, ale również wskazań Rady Doskonałości Naukowej odnoszącej się do stosownych przepisów prawa, recenzja pracy doktorskiej powinna zawierać:

- ocenę ogólnej wiedzy teoretycznej w zakresie określonej dyscypliny, osoby ubiegającej się o stopień doktora
- umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej (badań) bądź artystycznej
- wykazać, czy praca stanowi oryginalne rozwiązanie w zakresie zastosowania wyników własnych badań, czy (w tym przypadku) oryginalnego dokonania artystycznego

Powyższy wstęp odnosi się do przyjętej przez Recenzenta metody analizy *Dzieła artystycznego* i jego *Opisu*, pomocnej wobec nadzwyczajnej obszerności tekstu i jego bogatej zawartości.

Lektura *Opisu* pozwala poznać i zrozumieć zamysł badawczy jako źródła idei i planu na zrealizowanie *Dzieła artystycznego*. Dlatego recenzja dotyczy w

pierwszej kolejności do tej części rozprawy, przy uznaniu nagrania muzycznego za jej egzemplifikację czy „umaterialnienie”.

Dominujące spostrzeżenie towarzyszące czytaniu *Opisu*, to budząca szacunek erudycja Autora w odniesieniu do sfery rozważań teoretycznych czy wiedzy związanej z różnymi aspektami twórczości muzycznej. Ponadto, szczegółowość i konsekwencję w prowadzeniu wywodu wspiera bogactwo cytatów i odniesień do źródeł, co jest świadectwem starannej kwerendy. Sama chęć zdefiniowania pojęcia „rekompozycje”, o którym Doktorant pisze jako o niewystępującym w języku polskim, jest świadectwem intelektualnej ciekawości, a może elementem ukrytej (bądź nie) pasji naukowej. Powołując się na anglojęzyczne publikacje naukowe używające terminu *recomposition* albo *recompose*, idzie za swoimi intuicjami, szukając jego znaczeń, także w odniesieniu do słów bliskoznacznych: *interpretacji* i *transkrypcji*. W tym miejscu i zdecydowaniu na marginesie recenzent musi wspomnieć o drobnym przeoczeniu formalnym: w polskojęzycznych pracach naukowych cytaty obcojęzyczne powinny być umieszczone także w tłumaczeniu, np. w przypisach. Oczywiście, ta uwaga nie ma znaczenia dla oceny całości, jest tylko przypomnieniem, które warto byłoby uwzględnić przy ponownej redakcji np. w ramach przygotowania do publikacji.

Wstęp, przedstawiający motywacje, założenia metodologiczne dopasowane do kierunku badań, ich materię oraz zakładany cel, już w tej części opisu jest w dużej mierze świadectwem spełniania przez Doktoranta warunków, o których mowa na początku tej recenzji.

Przechodząc do omawiania kolejnych rozdziałów pracy pisemnej, trzeba zauważyć, że podążając konsekwentnie wyznaczoną ścieżką narracyjną, Autor umiejętnie wskazuje konteksty z zakresu teorii muzyki, historii gatunków i stylistyk bądź twórczości konkretnych artystów. To tworzy bogactwo treści, ukazuje też w innej, czasami zaskakującej perspektywie fakty bądź artefakty z historii muzyki.

Począwszy od podrozdziału 1.4, *Opis* wypełniają głównie szczegółowe analizy, które we wszystkich dziewięciu częściach tego podrozdziału można określić jako historyczno-muzykologiczno-teoretyczne. Przedstawienie poszczególnych faz przekształcania pierwowzorów w żyjące własnym życiem utwory muzyczne jest niezwykle wnikliwym studium nad mechanizmami inspiracji, reinterpretacji czy wreszcie rekompozycji. Ta część pracy może być szczególnie interesująca dla praktykujących muzyków jazzowych, a jeszcze bardziej dla nauczycieli jazzowej gry improwizowanej i jej adeptów. Bardzo szczegółowe (i zajmujące solidne 45 stron) opisy melodyki i harmoniki konkretnych wykonań, to potencjalnie

doskonały materiał dydaktyczny dla instrumentalistów, aranżerów i kompozytorów.

Rozdziały II i III zatytułowane odpowiednio: *Muzykologiczna analiza utworów wokalnie-instrumentalnych* i *Muzykologiczna analiza utworów w wersji jazzowej w kontekście adaptacji jazzowej* mają podobną strukturę. W rozdziale drugim każdy utwór (w ramach podrozdziału) podlega badaniom pod kątem inspiracji jako podstawy dla założeń kompozycyjnych i aranżacyjnych, treści i znaczeniom tekstu oraz zawartości muzycznej. W rozdziale trzecim poza kwestią inspiracji i treści muzycznych pojawiają się analizy solowych partii gitarowych służące wg słów Autora pokazaniu logiki regulującej ich porządek kompozycyjny.

Taki podział umożliwia dokładne wyjaśnienie zamysłu kompozycyjno-interpretacyjnego i szczegółowe przedstawienie użytych rozwiązań formalnych, a czytelnik otrzymuje bogaty zestaw informacji i zarazem klucz do interpretacji znaczeń zawartych w utworach tworzących dzieło artystyczne. Użycie słowa „dokładne” jest nieprzypadkowe, ponieważ precyzja opisu umożliwia poznanie wszystkich aspektów powstania każdej kompozycji - od kształtu formy, użytej harmoniki, przebiegów melodycznych, rytmów i struktur rytmicznych po wykresy obrazujące dynamikę wykonania. Wspomnianą dokładność pogłębia duża ilość ilustrujących wywód zapisów nutowych, odnoszących się do poszczególnych partii czy harmonii. To bogactwo treści owocuje sto sześcioma stronami gęstego przekazu wiele mówiącego o naukowej skrupulatności Autora. Dzięki temu podczas odsłuchiwania nagrań możemy przeniknąć przez warstwę dźwiękową do wyjściowej idei jako fundamentu całego przedsięwzięcia. A równocześnie nie osłabia to przyjemności z obcowania ze świetnie pomyślanym i zagranym dziełem muzycznym. Tę ostatnią uwagę należy traktować jako wyraz uznania dla perfekcyjnego wykonania wszystkich ośmiu utworów, dobrej realizacji nagrania i interesującej interpretacji. Autor we *Wstępie* pisze: „Nie do przecenienia jest jednak rola muzyków biorących udział w sesji nagraniowej. To ich niezwykły kunszt muzyczny wpłynął na ostateczny kształt dzieła muzycznego”. Bez wątplenia - ale można dodać, że łatwiej o dobrą, oryginalną kreację, jeżeli punktem wyjścia jest inspirujący materiał i zamysł kompozytorski.

Reasumując powyższe rozważania na temat treści rozdziałów II i III *Opisu*, należy zauważyć, że jest to obszerny wykład o technologii tworzenia muzyki; technologii, w której znajomość warsztatu tworzy pole odbicia do zaistnienia aktu twórczego. Jednocześnie ten wykład, dobry metodologicznie i zbudowany na dużej, wszechstronnej wiedzy, jest czytelną syntezą przemyśleń i doświadczenia Doktoranta.

Wieńczące *Opis Podsumowanie* jest bardziej przypomnieniem treści wcześniejszych rozdziałów, choć w skrótowny, usystematyzowany sposób. Stąd obecność tabel (Zestawienie elementów dzieła muzycznego w wersji wokalnoinstrumentalnej i jazzowej) i wykresów (Wykresy dynamiki wersji poszczególnych utworów). Te ostatnie to dość niecodzienny sposób spojrzenia na muzykę i niewątpliwie ciekawe narzędzie analizy. A dalej, mając na myśli całą pracę, Doktorant pisze, że: „pozwoliła (...) na zgłębienie tematyki rekompozycji, poszerzenie świadomości o niej, a także odkrycie nieznanych wcześniej elementów istotnych z punktu widzenia twórczości muzycznej”. I chwilę później dodaje: „Autor zdaje sobie sprawę, że pokazane w niniejszej dysertacji przykłady mogą być zaledwie przykładem i z całą pewnością nie ukazują wszystkich możliwości, jakie daje technika rekompozycji”. A następnie w dość zaskakujący sposób podaje skomplikowany wzór, umożliwiający obliczenie ilości kombinacji w połączeniach między dźwiękowymi. Wynik: 9 726 655 034 460 możliwości, to jakby skryty manifest: jest jeszcze wiele do odkrycia i skomentowany tak: „...pozwala to z optymizmem patrzeć w przyszłość”, ale z zastrzeżeniem: „...z jednej strony”. Zamykając tę część recenzji, recenzent chce przytoczyć pewną myśl zawartą w streszczeniu w języku polskim, będącą w zasadzie postulatem, aby termin rekompozycja wprowadzić do słownika i praktyki języka polskiego. Można uznać, że praca doktorska p. Piotra Pociaska jest dobrym krokiem w tym kierunku, zwłaszcza że dotyczy zjawiska istniejącego obiektywnie i zachodzącego często w twórczości muzycznej.

2. Dzieło artystyczne

Składające się z ośmiu utworów nagranie to jakby dwie odsłony, albo lepiej - dwie twarze tego samego dzieła. Oczywiście - taki był plan i o tym wiadomo po lekturze *Opisu*. Ale słuchając tej muzyki, warto spróbować zapomnieć o wyjaśnieniach Autora (nawet jeżeli to trudne) i wcielić się w rolę słuchacza niemuzyka, czyli zagłębić się w nurcie wartko płynących dźwięków i „powspółczuć”, wejść w przestrzeń emocji i relacji łączących „współgrających” muzyków. Bo dzieło artystyczne w przewodzie doktorskim to nie musi być nudna, naukowa „wyliczanka”, ale lepiej, jeżeli jest to po prostu żywa muzyka. Owszem, z definicji ukierunkowana, ale niech ma w sobie przynajmniej jakiś cień tajemnicy. Czyli coś jak ten wspomniany wyżej wzór i jego fantastyczny wynik. Jednak, jeżeli słuchacz jest recenzentem a przy tym praktykującym muzykiem, to sukcesywnie wyłącza emocje, a włącza tę nieuchronną analityczność, dla wielu upiorną przypadłość (albo balast) odbierającą niewinność w kontakcie z jakąkolwiek twórczością muzyczną. I cały cykl odsłuchań (ten termin pochodzący

ze świata realizatorów dźwięku, recenzentów sprzętu i wyznawców high-endu jest dobry ze względu na swoją znaczeniową pojemność: słuchać, posłuchać, przesłuchać, wysłuchać), ma swoje fazy, albo etapy: co to jest, jak to jest zrobione, dlaczego to jest tak zrobione. W tym przypadku analiza zmierza do wychwycenia w poszczególnych wersjach śladu zagadnień, o których Autor pisze w *Opisie*. A zatem nie wdając się w rozwlekłe dywagacje można stwierdzić, iż porównanie każdego utworu w wersji jazzowej do pierwowzoru wokalnego pozwala bez trudu wychwycić podobieństwa dające tożsamość i różnice tworzące odrębność. Są one świadectwem sprawności kompozytorskiej i konsekwencji w przeprowadzaniu przekształceń odzwierciedlających założony plan. Równocześnie każda wersja zachowuje swoją oryginalność i należyłą jakość muzyczną. Ta ostatnia jest też odbiciem wysokiego poziomu wykonania i twórczej interpretacji - ale o tym była mowa wcześniej. Studiując (ponownie) opisy z rozdziałów II i III będące w istocie pogłębionymi analizami, i konfrontując je z nagraniami, recenzent próbuje znaleźć balans między "czystą formą" jako efektem konstruktów intelektualnych a nadającym nowe życie dotknięciem twórczego ducha wykonawców. I upraszczając - chodzi o to, żeby należycie wypełnić zadanie, którym jest ustalenie, czy przyjęta teza pracy doktorskiej i metodologia badawcza znajdują odzwierciedlenie w dziele artystycznym. Z tego punktu widzenia, pewne fragmenty opisu wykraczają poza zwyczajowy kanon zwięzłości, co wprawdzie nie jest zarzutem, a informacją, że częścią pracy recenzenta była konieczność przedarcia się przez mnogość szczegółowych treści i zidentyfikowanie tych, które odnoszą się bezpośrednio do tematu pracy. A uzyskanie klarownego obrazu w jej (pracy) pełnym kształcie, jest niezbędne do wypracowania uczciwej opinii, której odzwierciedleniem jest konkluzja kończąca recenzję.

Podsumowując powyższe uwagi i zmierzając do jakiejś syntezy: dzieło artystyczne odzwierciedla ideę przetworzenia gotowej kompozycji w nowy, odmienny stylistycznie twór przy wykorzystaniu elementów formy i różnych środków stylistyczno-harmonicznych. Rola kompozytora polega na zredefiniowaniu ram formalnych i struktury, a wybranie (w tym przypadku) idiomu jazzowego otwiera szeroką przestrzeń swobodnej interpretacji, co jest immanentną cechą gatunku. Rezultatem jest spójna wyrazowo i interesująca muzyka, której autonomiczna wartość pozwala uznać zagadnienie rekompozycji za doskonały pretekst do jej (muzyki) zaistnienia.

3. Konkluzja

Praca doktorskiej p. mgr Piotra Pociaska *Gitarowe rekompozycje w idiomie jazzowym krótkich form wokalnoinstrumentalnych na przykładzie kompozycji własnych* jest oryginalną próbą zdefiniowania zagadnienia rekompozycji, opartą na refleksji historycznej i zbadaniu przesłanek pozwalających na uznanie jej za odrębną sferę twórczości kompozytorskiej. Zarówno rozważania teoretyczne jak też treść analiz formalnych, które stanowią zresztą przeważającą część *Opisu*, świadczą o wielkiej wiedzy, a nawet erudycji Doktoranta. Drobiazgowość tych analiz to emanacja naukowej dociekliwości, która nie stoi w opozycji do temperamentu muzyka-improwizatora, ale jest świadectwem dystansu wobec tych dwóch sfer własnej aktywności. Wiele mówi też o umiejętności samodzielnego zmierzenia się ze zdefiniowaną problematyką badawczą, prowadzącego do ustalenia stanu faktycznego i naukowej syntezy. Oryginalność dzieła artystycznego nie jest efektem jakiegoś nowatorstwa albo eksperymentu muzycznego, ale tkwi w zamyśle. Dlatego całość pracy doktorskiej – dzieła artystycznego i jego opisu, można uznać za spełniające warunki, o których mowa na początku tej recenzji. To daje podstawę do stwierdzenia, że recenzent przyjmuje pracę i akceptuje jej treść, rekomendując zarazem podjęcie dalszych czynności w postępowaniu o nadanie stopnia doktora.

W uzupełnieniu powyższej konkluzji i mając na uwadze dbałość o promowanie ponadprzeciętnych dokonań naukowych, recenzent dołącza sugestię, aby pracę doktorską p. mgr Piotra Pociaska *Gitarowe rekompozycje w idiomie jazzowym krótkich form wokalnoinstrumentalnych na przykładzie kompozycji własnych* uznać za wyróżniająca i nagrodzić w stosowny sposób.



prof. dr hab. Henryk Gembalski

Katowice 1510.2024