

Dr hab. Wojciech Lipiński

Kielce, 27.08.2024

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Dziedzina: sztuki muzyczne
Dyscyplina artystyczna: instrumentalistyka

Adres do korespondencji:

UJK w Kielcach
Instytut Muzyki
Ul. Żeromskiego 5
25-369 Kielce

Recenzja pracy doktorskiej Pana mgra Piotra Pociaska pod tytułem: *Gitarowe rekompozycje w idiomie jazzowym krótkich form wokalnie-instrumentalnych na przykładzie kompozycji własnych*

Zleceniodawca recenzji:

Rada Naukowa Kolegium Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Rzeszowskiego na podstawie uchwały z dnia 20 czerwca 2024 roku w sprawie wyznaczenia i powołania recenzentów rozprawy doktorskiej Pana mgra Piotra Pociaska.

Pismo w tej sprawie otrzymane od Prorektora ds. Kolegium Nauk Humanistycznych Prof. dr hab. Pawła Grata.

Dotyczy:

Postępowania prowadzonego na podstawie 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.)

Ocena dzieła artystycznego

Pan Piotr Pociask w przedstawionym do recenzji dziele prezentuje gitarowe rekompozycje w idiomie jazzowym krótkich form wokalnie-instrumentalnych. Czyni to w oparciu o autorskie kompozycje. Są to:

1. Linia przerywana
2. łowca nut
3. Wybacz
4. Breath Away
5. Linia przerywana – wersja jazzowa
6. łowca nut – wersja jazzowa
7. Wybacz – wersja jazzowa
8. Breath Away – wersja jazzowa

Liderowi – kompozytorowi i gitarzyście odpowiedzialnemu także za produkcję towarzyszy zespół muzyków jazzowych w składzie:

Tomasz Duda – saksofony barytonowy i sopranowy, klarnet basowy

Jan Smoczyński – syntezator, piano Rhodes

Andrzej Świąś – gitara basowa

Paweł Dobrowolski – perkusja

Do tego w oryginalnych utworach, które posłużyły za podstawę rekompozycji słyszymy także:

Katarzyna Godzisz – śpiew

Joanna Ważna-Pociask – flety sopranowy i altowy

Jnr Robinson – śpiew

Nagrań dokonano w kwietniu 2021 w studiu Stolarska 2, a zrealizował je Pan Jan Smoczyński, który wykonał także miks i mastering nagrań.

Linia przerywana

Jako inspiracja do pierwotnej kompozycji posłużył wiersz Pani Renaty Kuta-Jones, który przedstawia kondycję egzystencjalną człowieka. Autor zdecydował się przekształcić go w formę zwrotkowo-refrenową. Oddał w niej nastrój nieustannej gonitwy towarzyszącej życiu człowieka i krótkich chwil autorefleksji nad nią. Zastosował także bardzo trafioną instrumentację. We wstępie syntetyczne barwy z zastosowanym filtrem dolnozaporowym nawiązują do dynamicznego stylu *Jungle* wywodzącego się z muzyki elektronicznej Wysp Brytyjskich lat 90tych. Dobrze oddają atmosferę niepokoju i pośpiechu. Forma piosenki wymusza jedynie krótkie solo gitarowe.

W rekompozycji tempo jest nieznacznie wolniejsze. Pojawia się bardziej otwarte, brzmienie, za co w dużym stopniu odpowiedzialna jest przestrzenna gra perkusisty. Brzmienie akustyczne kontrastuje z elektroniką oryginału i w jasny sposób narzuca jazzowe konotacje. W instrumentalnej wersji temat zagrany jest przez gitarę, która prowadzi go konsekwentnie w oktawach. Grający wykorzystał brzmienie typu *crunch* przechodzące w *overdrive*. W tej części utworu barwa gitary w moim odczuciu jest jednak mocno skompresowana i pozbawiona niuansów brzmieniowych.

Gitara brzmi zdecydowanie lepiej w solówce, gdzie pojawia się bardziej subtelne, zróżnicowane brzmienie z wieloma niuansami artykulacyjnymi. Rozbudowana partia solowa (tak bardzo pożądana w stylistyce jazzowej) stanowi najmocniejszy akcent tej rekompozycji. Grający wirtuozowsko Piotr Pociask zaprezentował w niej rozległe użycie substytutów mediantowych, kwintowych i septymowych. Zagęszczająca się rytmika i praca motywiczna w solo doskonale wpływają na jego rozwój.

Utwór kończy się długą codą, która stanowi podstawę do bardzo dobrej, intensywnej, bogatej dynamicznie improwizacji perkusji.

Podsumowując, w rekompozycji obserwujemy dalekie przekształcenia formalne, zmianę instrumentacji, pojawienie się rozbudowanej części solowo-improwizacyjnej, figury rytmiczno-ostinatowej w partii kontrabas, a także (jak pisze trafnie autor) zastosowanie polimetrii symultatywnej oraz zmian metro-rytmicznych. To co jednak w pierwszej kolejności dociera do uszu słuchającego, wywołując pozytywne wrażenie to tzw. *feeling* jazzowy, za który odpowiedzialny jest zgodnie cały zespół.

Łowca nut

Eksperymenty brzmieniowe prowadzone na bazie kadencji frygijskiej i subdominanty neapolitańskiej stały się inspiracją do powstania omawianej kompozycji wokально-instrumentalnej. Autor zdecydował się na użycie parafrazy wiersza Juliana Tuwima jako tekstu partii wokalne. W tekście wiersza zamieniono wyraz: *słowo* na *nuta* lub *dźwięk*.

Muzykom obecnym także w pierwszym nagraniu tym razem towarzyszy jeszcze zespół instrumentów dętych drewnianych składający się z klarnetu basowego oraz fletów – altowego i sopranowego. Piosenka posiada zaaranżowane partie chórków wokalnych oraz kilka szczególnie pięknych brzmiących fragmentów ensamblowych z gitarą w roli głównej. Pełnią one rolę solówek lub chorusów specjalnych. Gitary rozpoczyna również w efektywny sposób cały utwór wstępem zagrany *ad libitum*, wykorzystując tak charakterystyczne dla tego instrumentu, nakładające się dźwięki akordów, także pustych strun.

To co zwraca uwagę od wysłuchania pierwszych taktów to akustyczne brzmienie całości zespołu. Podkreśla to szczególnie kontrabas, który wykorzystano w rekompozycji. Wraz z innymi instrumentami nadaje on przestrzeń całości i jest odpowiedzialny za charakterystyczną jazzową estetykę. Słuchający uświadamia sobie zmiany metro-rytmiczne dokonane względem oryginału dopiero po chwili. Jest to najlepszy dowód na to, że są one wprowadzone i zagrane bardzo naturalnie. Metrum 7/8 grupowane jest przeważnie w dwóch wariantach: 3+2+2 oraz 2+2+3. Temat zagrany na gitarze brzmi bardzo ciekawie w opracowaniu doktoranta. Zastosował on nie tylko technikę pojedynczych dźwięków, czy charakterystyczne oktawy, ale dodał także dźwięki towarzyszące z harmonii. Tworzą one same w sobie interesujący kontrapunkt.

Podczas improwizacji rozpoczynającej się od efektywnych flażoletów doktorant w pełni wykorzystał potencjał harmonii zastosowany w oryginalnej kompozycji. Solówka jest bogata w szybkie, wirtuozowskie przebiegi. Są one zagrane różnorodnie pod względem czasu – niekiedy w pulsie, czasem zaś bardzo swobodnie. Nawiązują w ten sposób charakterem do tematyki wiersza, na którym autor oparł oryginalną kompozycję. To ciekawe połączenie prezentuje dużą muzykalność Pana Piotra Pociaska. Dostarcza jednocześnie słuchaczowi ciągle nowych wrażeń, podtrzymując jego zainteresowanie w solówce. Grający wykorzystał różne rejestry gitary, także ten bardzo wysoki, powyżej XII progu. Zaprezentował tym samym w pełni skalę instrumentu, pomimo naturalnych trudności technicznych. W całym nagraniu uwagę zwraca także bardzo dobre, czyste brzmienie gitary – dzięki niemu obecnych jest wiele szczegółów artykulacyjnych i brzmieniowych.

Wybacz

Kolejny utwór został ponownie skomponowany do wiersza Renaty Kuty-Jones. Podstawowym założeniem kompozycji było oddanie emocji i charakteru tekstu. Jest on stosunkowo krótki, z tego powodu forma utworu jest utrzymana w charakterze minimalizmu. Charakter ten został uzyskany dzięki zastosowaniu stałego, ostinatowego rytmu oraz ograniczeniu harmonii do kilku stale powtarzanych akordów. To co wyróżnia utwór od pierwszej chwili to intensywna, gęsta partia perkusji, która nawiązuje do brzmienia elektronicznych maszyn perkusyjnych stosowanych w muzyce *drum n' bass*. Solo instrumentalne powierzono saksofoniście, który doskonale wywiązał się z tego zadania grając ekspresyjnie w stylu *free jazzowym*.

W rekompozycji od razu dostrzegamy inne tempo, a co za tym idzie także *feeling*. Została zmieniona także instrumentacja: linię melodyczną wykonuje saksofon barytonowy i gitara, która towarzyszy mu imitacyjnie w technice pojedynczych nut. Ponownie zamiast gitary basowej wykorzystano kontrabas. Perkusja gra podstawowy puls na talerzach. Zastosowano tutaj pulsację swingową realizowaną przez wszystkie instrumenty. Zmienione tempo to także jeden z czynników, dzięki któremu odbieramy melodię inaczej niż w oryginale.

W partii gitary doktorant zastosował między innymi flażolety oraz współbrzmienia sekundowe opisujące wyższe struktury akordowe. Wykorzystał do tego także potencjometr głośności służący do tworzenia crescend (nabrzmiwania dźwięku) w stylu instrumentów smyczkowych. Saksofon stosuje momentami barwę naśladowującą sprzężenie zwrotne gitary. Grający na nim Pan Tomasz Duda robi to tak trafnie, że w fakturze utworu czasem trudno jest zidentyfikować, które dźwięki grane są przez gitarę, a które przez saksofon.

Od tryli na wstępujących dźwiękach rozpoczyna się solo gitary. Jest zagrane spontanicznie i skupione przede wszystkim na wyrażaniu emocji. Pan Piotr Pociask operuje ekspresyjnym, mocno przesterowanym brzmieniem i trafnie używa efektu delaya, który dodaje przestrzeni. W rozwoju solówki słyszymy na początku dłuższe dźwięki. Grający stopniowo buduje napięcie przechodząc do co raz szybszych przebiegów. Pasaże akordowe wykonane są w technice *sweep* oraz legato. Pod koniec improwizacji uwagę zwraca wykorzystanie techniki *bendingu* oraz wibracji przy użyciu mostu tremolo w gitarze. Flażolety pojawiające się na końcu utworu, zagrane na jednej strunie, w co raz niższych pozycjach (osiągając paradoksalnie co raz wyższe składowe dźwięki) to bardzo ciekawy pomysł. W całym utworze Pan Piotr Pociask bardzo dobrze operuje szerokim spektrum barw gitary elektrycznej - od czystej, aż do mocno przesterowanej. Ponad to podczas improwizacji saksofonisty słyszalny jest aktywny, pełen interakcji akompaniament gitary.

Breath Away

Inspiracją do powstania oryginalnego utworu był skomponowany przez autora główny motyw oraz prowadzone na nim eksperymenty z wykorzystaniem modulacji rytmicznych. Do powstałej w programie DAW muzyki dopisany został tekst autorstwa Jacka Wądryńskiego. Został on przetłumaczony na język angielski przez dra Jana Trębacza oraz wykonującego go w nagraniu charyzmatycznego wokalistę Jnr Robinsona, bardzo stylowo posługującego się techniką *scat*. Kompozycja ma budowę zwrotkowo-refrenową, którą urozmaica solo gitary.

Czwartą rekompozycję wyróżnia zdecydowanie zbiorowa, aleatoryczna (jak określa ją w opisie autor), free jazzowa improwizacja rozdzielająca dwa pierwsze chorusy tematu od solówki gitary. Od pierwszej chwili zwraca uwagę zupełnie inny niż w oryginale rodzaj pulsu i dużo wolniejsze tempo. Brzmienie nawiązuje w bezpośredni sposób do twórczości gitarzysty Johna Scofielda nie tylko poprzez charakterystyczną barwę przesterowanej gitary, ale także, co wymaga ogromnej muzykalności - *feelingiem*. Temat jest zagrany z lekkim opóźnieniem, „za pulsem”, co muzycy jazzowi określają na wiele sposobów – *behind the beat*, lub *layback* (na co zdecydował się doktorant). Grający osiągnął w ten sposób bardzo stylowy efekt. Na szczególne wyróżnienie zasługuje fakt, że pomimo wiernego skopiowania charakterystycznych elementów gry Scofielda, słuchacz nie ma wrażenia „kalki”. Początek i koniec improwizacji gitary (jedynej solówki w tej wersji utworu) utrzymane są w stylistyce *free jazzu* – jest to bardzo dobry zabieg, który wyróżnia pozytywnie tę rekompozycję na tle pozostałych. Również dzięki temu grający nadał solówce budowę paraboli. Doskonale połączył tutaj brzmienie pentatoniki bluesowej z chromatyką skali bebopowej, oraz graniem *out side* – elementami tak charakterystycznymi dla Scofielda.

Podsumowując zarejestrowane dzieło artystyczne dostrzegam, że wszystkie instrumentalne, przekomponowane w jazzowym idiomie wersje utworów są znacznie dłuższe od oryginałów. Poprzez prowadzony na wielu płaszczyznach zabieg rekompozycji Pan Piotr Pociask stworzył dla grających inspirujący materiał do rozbudowanych improwizacji.

Najważniejszym zadaniem, przed którym stanął kompozytor i zarazem wykonawca było wyłonienie z pierwotnych kompozycji formy chorusa jazzowego, wygodnego do improwizacji. Ta zaś jest charakterystycznym elementem idiomu jazzowego, o którym wspomina doktorant w temacie swojej dysertacji.

Opis dzieła artystycznego

Opis dzieła jest bardzo obszerny – wraz z nutami oryginalnych kompozycji, rekompozycji oraz szczegółowym zapisem gitarowych partii solowych liczy ponad 250 stron. Opis został podzielony na rozdziały. Pierwszy stanowi wprowadzenie do zagadnienia rekompozycji. Jako przykład doktorant wybrał bardzo trafnie trzy utwory, na podstawie których prześledził historię ich powstania (z bardzo szczegółową analizą formalną i harmoniczną) oraz pojawiające się nowe kompozycje na nich oparte. W tej części postawił też bardzo zasadne pytanie o różnicę pomiędzy transkrypcją, aranżacją i rekompozycją. Następnie szczegółowo opisał i przeanalizował swoje utwory wokalnie-instrumentalne, na których oparł rekompozycje. Oba wymienione rozdziały, chociaż istotne dla rozwiązania problemu postawionego w tytule rozprawy są w moim odczuciu zbyt długie. Jako najbardziej interesującą, twórczą i bez wątplenia najwięcej wnoszącą odbieram część poświęconą rekompozycjom.

Uznanie budzi szczegółowa analiza gitarowych partii solowych, które z jednej strony stały się impulsem do ich przeprowadzenia, z drugiej zaś są także jej wynikiem. Analizy te dokonane pod względem harmonii, użytych skal, rytmiki i technik gitarowych pokazują szeroką świadomość Pana Piotra Pociaska podczas improwizowania. Mimo tego, intelektualne podejście do gry nie przysłania tak pożądaných w jazzie emocji, które grający bardzo sugestywnie prezentuje podczas partii solowych. Udowadnia tym samym, że idiom jazzowy jest mu bardzo bliski, zna jego różne odmiany począwszy od stylistyki swingowej, a na *fusion* kończąc. Zdecydowani pomaga mu w tym także mistrzowskie opanowanie instrumentu. Zarówno gitary typu Fender Stratocaster jak i gitary jazzowej semi hollow body. Swobodnie stosuje na obu instrumentach szeroki wybór środków artykulacyjnych oraz wykorzystuje ich pełną skalę.

Doktorant zna także świetnie historię różnych okresów muzyki jazzowej. W pisemnej części pracy Bardzo trafnie powołuje się na ikoniczne nagrania wielu wykonawców, nie tylko gitarzystów. Co więcej, biegle przyswoił także stylistykę swoich ulubionych gitarzystów. Przykładem może być charakterystyczna gra *a la* John Scofield w ostatniej rekompozycji pt.: *Breath Away* wiernie odtworzona przez grającego.

Moje wątpliwości w opisie dzieła artystycznego budzi jedynie zbyt częste wykorzystanie nazewnictwa angielskiego dla opisanego zjawisk, które znajdują swoje trafne (i chętnie używane przez muzyków) tłumaczenie w języku polskim. Są to używane przez autora dysertacji określenia takie jak m.in: *even sixteens*, *brushes* czy *substitution* – w języku polskim odpowiednio: równe szesnastki, miotełki, substytut.

Postępowanie się terminologią angielską w kontekście jazzu jest zrozumiałe. Faktycznie, trudno wyobrazić sobie opis gry na perkusji bez użycia nazw talerzy *ride* czy *crash*. Podobnie w opisie formy utworów naturalne wydaje się korzystanie z angielskiego terminu *bridge*, który wyjątkowo dobrze oddaje fragment stanowiący pomost pomiędzy innymi częściami. Jednak te wspomniane w akapicie wyżej z powodzeniem da się zastąpić polskimi określeniami.

Doktorant przyjął także specyficzny sposób przedstawiania rozwoju dynamiki w utworach prezentując graficzny obraz fali wave z pliku programu DAW.

Podsumowanie pracy zawiera tabelaryczne zestawienie różnic i podobieństw pomiędzy oryginalnymi utworami, a ich rekompozycjami w podziale na elementy dzieła muzycznego. W czytelny sposób doktorant zaprezentował tutaj dokonane przez siebie zmiany. Opis udowadnia, że poszczególne elementy zostały twórczo przekształcone, ukazując melodię w zupełnie innym muzycznym anturazie. Ciężar formalny wszystkich kompozycji instrumentalnych przeniesiony został na improwizowane partie solowe.

Doktorant w opisie dzieła wykazał się także bardzo dobrą znajomością wartościowej literatury (głównie anglojęzycznej) co widoczne jest w przypisach pracy.

Konkluzja

Potrzeba rekompozycji, jak można wywieść z rozważań autora związana jest z naturą człowieka, która ciągle każe poszukiwać mu czegoś nowego. Innymi słowy z naturalną, humanistyczną potrzebą rozwoju. Także z emocjami, których nośnikiem jest muzyka. Autor dysertacji bardzo dobrze ukazał to we wstępie niniejszej pracy pisząc o pierwotnym, a w jazzie żywym do tej pory - praktycznym sposobie przekazywania muzyki, jakim jest uczenie się ze słuchu. W jazzie, doświadczenia związane z analizą i nauką partii solowych mistrzów, zarejestrowanych na płytach są nie do zastąpienia.

W przedstawionym do recenzji dziele Pan Piotr Pociask zaprezentował w sposób nowatorski możliwości jakie niesie ze sobą rekompozycja przy wirtuozowskim wykorzystaniu gitary. Uczynił to w kontekście bardzo dobrze znanemu sobie idiomu jazzowego. Jako punkt wyjścia przyjął własne, efektowne utwory wokально-instrumentalne.

W nagraniach doktorantowi doskonale towarzyszą wybitni muzycy, dzięki którym pojawiają się elementy w jazzie najistotniejsze – żywa interakcja pomiędzy grającymi, oraz improwizacja. Oba stanowią wspaniałe nośniki dla emocji. Dzięki nim muzyka staje się uniwersalnym językiem rozumianym pod każdą szerokością geograficzną.

Dzieło artystyczne odbieram bardzo pozytywnie. Doktorant twórczo zaprezentował możliwości wynikające z rekompozycji oraz w załączonych nagraniach przedstawił się jako muzyk – gitarzysta świadomie i twórczo rozwijający swój talent. Tym samym udowodnił gotowość do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej.

Stwierdzam zatem, że praca doktorska Pana Piotra Pociaska pod tytułem: *Gitarowe rekompozycje w idiomie jazzowym krótkich form wokально-instrumentalnych na przykładzie kompozycji własnych* spełnia wymagania 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.)

Wnoszę o nadanie Panu Piotrowi Pociaskowi stopnia doktora w dyscyplinie artystycznej sztuki muzycznej, specjalności: instrumentalistyka.

Dr hab. Wojciech Lipiński