

Warszawa, 4.08.2023 r.

dr hab. Janusz Brych prof. UMFC

Uniwersytet Muzyczny

Fryderyka Chopina w Warszawie

Dziedzina: Sztuki

Dyscyplina: Sztuki muzyczne

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ

MGR TOMASZA DOMINIKA LICAKA

Saksofon we współczesnej muzyce improwizowanej w kontekście środków wyrazu wspólnych dla jazzu i muzyki klasycznej, na podstawie autorskiego dzieła muzycznego

Zleceńodawca recenzji:

Rada Dyscypliny Artystycznej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

Zlecenie podjęte na podstawie pisma prof. dra hab. Przemysława Stanisławskiego RDA.510.1.30(1)2023 z dnia 6.06. 2023 r.

Dotyczy:

Uchwały Senatu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (Uchwała nr 73/2023) z dnia 22.05.2023 roku oraz na podstawie art. 14 ust. 2 pkt. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. 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.

Opis pracy pisemnej

Praca doktorska zatytułowana: ***Saksofon we współczesnej muzyce improwizowanej w kontekście środków wyrazu wspólnych dla jazzu i muzyki klasycznej, na podstawie autorskiego dzieła muzycznego*** składa się ze wstępu, trzech rozdziałów, podsumowania, bibliografii i netografii.

Rozdział pierwszy:

Saksofon klasyczny i jazzowy. Zarys historyczny w kontekście możliwości wykonawczych instrumentu.

Rozdział drugi:

Kompozycja i improwizacja. Muzyka improwizowana jako autonomiczna forma sztuki składa się z siedmiu podrozdziałów.

Rozdział trzeci:

Wybrane środki wyrazu i techniki wykonawcze składające się na meta-język muzyki w kontekście autorskiego dzieła muzycznego pt. „Sonic Landscapes” składa się z sześciu podrozdziałów.

We wstępie doktorant przedstawia zagadnienia, które będą podejmowane w recenzowanej rozprawie. Przedstawia koncepcję i stawia tezę, że znane i standardowe kształcenie jazzowe lub klasyczne może prowadzić do: *znacznego zawężenia stosowanych przez muzyków środków wyrazu, bagatelizowania ich roli, a tym samym stać na drodze rozwoju indywidualnego języka muzycznego(...)* (str. 8 - pierwszy akapit). Niestety, już na tym etapie nie mogę się zgodzić z doktorantem, choćby z tego powodu, że aby posługiwać się jakimkolwiek językiem, wypadałoby go najpierw poznać. Nabycie *standardowych* umiejętności nie wyklucza późniejszego rozwoju i doskonalenia zgodnego z zainteresowaniami i predyspozycjami konkretnego muzyka. Autor pracy nie wyjaśnia, które elementy kształcenia uważa za zbędne czy szkodliwe.

Rozdział I

Saksofon klasyczny i jazzowy. Zarys historyczny w kontekście możliwości wykonawczych instrumentu

Doktorant bardzo pobieżnie prezentuje historię i okoliczności konstruowania saksofonu. Niewystarczająco rozwija temat, a przede wszystkim nie przybliża istotnego kontekstu historycznego. Podaje tylko jeden przykład kompozytora, a mianowicie Hectora Berlioz, który wpłynął na popularyzację omawianego instrumentu, a było ich przynajmniej kilku. Nie ma żadnej wzmianki na temat tego, z jakimi problemami musiał sobie radzić konstruktor, jak duży był opór muzyków, by grać na tym instrumencie. Nie dowiadujemy się o koncertach organizowanych w warsztacie Saxa, promujących jego wynalazki. Nie ma wzmianki o pierwszych kursach nauki gry na saksofonie, które prowadził sam konstruktor (przy Konserwatorium Paryskim). Zabrało informacji o wydawnictwie nutowym A. Saxa, a także o pierwszych podręcznikach nauki gry na tym instrumencie. W tytule rozdziału jest mowa o saksofonie jazzowym i klasycznym oraz o zarysie historycznym, ale nie dowiadujemy się niczego o perturbacjach związanych z upowszechnianiem tego instrumentu, o zaniku stosowania i renesansie zapoczątkowanym przez amerykańkę Elise Hall. Czytelnik nie dowie się, w jaki sposób saksofon dotarł za ocean oraz co było powodem i jakie były przyczyny zainteresowania się tym instrumentem przez muzyków jazzowych.

W drugim członie tytułu rozdziału pojawia się sformułowanie: *Zarys historii saksofonu w kontekście możliwości wykonawczych instrumentu*. Nie dowiadujemy się jednakże, jakie konkretnie te możliwości są. Doktorant pisze tylko, że jest ich wiele, są różnorodne i *wspomagają indywidualny przekaz emocjonalny i możliwości interpretacyjne* (str.13 - ostatni akapit). Pisze o *różnorodnych technikach wykonawczych(...), wykorzystaniu tzw. technik rozszerzonych* (str. 14 - drugi akapit, str. 15 - pierwszy akapit) *wielości technik wykonawczych* (str. 17 - akapit piąty), tym niemniej do końca rozdziału nie dowiadujemy się, jakie techniki miał na myśli.

Odmiana w różnych przypadkach określenie: *środki wyrazu* i także ich nie przedstawia ani nie podaje przykładów ich zastosowania (str. 15 - akapit pierwszy, drugi, trzeci i czwarty, str. 17 - akapit szósty, str. 18 - akapit drugi).

Autor myli się, twierdząc, że *Dowodem na brak uzasadnienia dla przesadnej radykalizacji jest właśnie historia saksofonu z perspektywy rozwoju środków wyrazu, które w początkach swojego rozwoju wywodziły się po części z muzyki jazzowej, po części z klasycznej* (str. 14 – przedostatni akapit)

Po pierwsze, początki wykorzystywania saksofonu w jazzie przypadają praktycznie na lata 20. XX w., a więc ponad 70 lat po opatentowaniu saksofonu przez A. Saxa i

wykorzystywaniu go w muzyce klasycznej. Po drugie, nawet gdyby początki były wspólne, nie miałyby żadnego związku ze współczesnym *radykałnym* podejściem do nieprzenikania się wpływów klasycznych i jazzowych w kontekście stosowanych środków wyrazu. Zawsze to artysta decyduje, jakiej konwencji użyje, aby osiągnąć swój artystyczny cel i ponosi tego konsekwencje.

Na stronie 10. jest umieszczony przypis, którego nie ma w tekście. W ostatnim wierszu tejże strony rozpoczyna się cudzysłowem cytat, który nie ma zakończenia. W całym rozdziale jest błędnie odmieniane nazwisko Sax (ze zbędnym apostrofem, niezgodnie z polską normą).

Na stronie 12. znajduje się grafika z instrumentami Adolpha Saxa i autor rozprawy sugeruje czytelnikowi, że saksofon wyewoluował - tu cytat: *z tak bogatej gamy instrumentów*. To w sposób oczywisty przeczy faktom. A. Sax wynalazł saxhorn i saksofon, ulepszał pozostałe instrumenty dęte. Jeśli mielibyśmy wskazać protoplastę saksofonu, byłby to klarnet basowy.

Rozdział II

Kompozycja a improwizacja. Muzyka improwizowana jako autonomiczna forma sztuki

W podrozdziale II.1.1 *Muzyka komponowana a muzyka improwizowana* mgr Licak przedstawia tezę, że podział między muzyką komponowaną, klasyczną, jazzową i improwizowaną jest płynny, a granice mogą się zacierać i przenikać w zależności od koncepcji wykonawczej. Ta ogólna konstatacja nie została jednak poparta żadnym przykładem konkretnego utworu ani wykonawcy. A przykładów jest mnóstwo, możemy tu wymienić transkrybowane utwory Wojciecha Kilara czy Fryderyka Chopina i dziesiątki płyt jazzowych z jego muzyką. Można było także podać przykłady kompozytorów klasycznych piszących utwory zawierające fragmenty improwizowane, jak choćby Witold Szalonek, który miał wśród swoich kompozycji utwory na saksofon. Awangardowy okres twórczości Krzysztofa Pendereckiego także jest przykładem wykorzystania improwizacji w muzyce klasycznej. To są przykłady tylko z naszego kraju, a wspomnieć było warto choćby o zespole Modern Jazz Quartet i jego słynnych adaptacjach muzyki klasycznej. Autor o tym nie pisze, skupiony jest jedynie na osobistych refleksjach na ten temat i jako przykład podaje własny utwór. W pracy naukowej jakikolwiek historyczny i artystyczny kontekst wydaje się niezbędny.

Podrozdział II.1.2 Kompozycja a improwizacja

W tym miejscu autor przeciwstawia pojęcia kompozycji i improwizacji, lecz tłumaczeniem tych pojęć zajmuje się w podrozdziałach II.2.1 oraz w II.2.2, czyli następujących później. Naruszony jest ciąg logiczny, gdyż wypadałoby najpierw wytłumaczyć czytelnikowi, jak autor rozumie te pojęcia, a dopiero później je porównywać.

II.3 Ewolucja muzyki improwizowanej

Niewątpliwie jeden z ciekawszych podrozdziałów, jednakże o dużym stopniu ogólnikowości. Autor, opisując ewolucję muzyki improwizowanej, wspomina o muzyce etnicznej, basso continuo, cantus firmus oraz bluesie, lecz nie podaje choćby jednego z przedstawicieli tych nurtów. W ostatnim akapicie na str. 26 doktorant pisze: *Korzeni świadomego stosowania improwizacji w muzyce należy doszukiwać się w muzyce etnicznej a także muzyce dalekowschodniej*. Chciałbym zauważyć, że muzyka dalekowschodnia także może być muzyką etniczną. Muzyka etniczna najczęściej jest związana ze zwyczajami, obrzędami rytuałami religijnymi i jest charakterystyczna dla określonych grup etnicznych. Ma ścisły związek z położeniem geograficznym.

Pod koniec rozdziału autor używa określenia **meta-język**: *Improwizację w jazzie, bluesie i stylistykach pokrewnych można więc potraktować jako środek wyrazu. W muzyce improwizowanej będzie on wartością nadrzędną, ponieważ uzyskuje on rangę meta-języka nadrzędnego wobec danej stylistyki a dzieło tworzone jest za pomocą eksploracji tego języka* (str. 28. – akapit pierwszy). Można się zgodzić z pierwszym zdaniem, czyli dotyczącym tego, że improwizacja jest środkiem wyrazu. W drugim zdaniu pojawia się stwierdzenie, że improwizacja zyskuje rangę meta-języka. Autor jednak nie wyjaśnia, jakie są wyróżniki tego meta-języka i dlaczego uważa go za coś nadrzędnego wobec konkretnych stylów. Rodzi się pytanie, czy improwizację nieograniczającą się do konkretnego stylu należy uważać za element ewolucji, czy po prostu za podejście eklektyczne albo rodzaj muzycznego anarchizmu, który czasami może nawet wynikać z braku umiejętności bądź wiedzy.

II.4 Stylistyki pokrewne. Mylne używanie pojęć

Z tego podrozdziału autor wyciąga następujący wniosek: *Wśród twórców zajmujących się muzyką improwizowaną, często wręcz jazz jest traktowany jako staromodny. Historycznie „passe”, czy też jako konserwatywny wycinek muzyki historycznie związanej z improwizacją.* (str. 29 trzeci akapit). Nie podaje jednak żadnych konkretnych źródeł czy nazwisk.

II.4.2 Muzyka kreatywna

Autor w tym miejscu pisze o stowarzyszeniach muzyków (AACM) i o Gildzie Kompozytorów Jazzowych – ale zapomina o kontekście historycznym i umiejscowieniu tych ruchów, w sensie społecznych i w kontekście sytuacji politycznej. Te wszystkie wydarzenia miały miejsce podczas największego fermentu społecznego w historii. Ruchy emancypacyjne (równouprawnieniowe) Afroamerykanów (Martin Luther King, Malcolm X), feministyczne, pokoleń, hipisowskie tworzyły ducha tamtych czasów, który miał wpływ na ówczesnych twórców.

W podrozdziale II.5 i II.6 doktorant przybliży pojęcia: muzyka improwizowana i nowa definicja muzyki improwizowanej.

II.7 Współcześni twórcy muzyki improwizowanej

Niestety i w tym podrozdziale zajmującym dwie trzecie strony czytelnik zapoznaje się jedynie z kilkoma wymienionymi tylko z nazwiska przedstawicielami. Jestem przekonany, że gdyby przynajmniej niektórym z nich zadać pytanie, za kogo się uważają, odpowiedzieliby, że za jazzmanów, a przynajmniej za takich są uznawani.

Rozdział III

Wybrane środki wyrazu i techniki wykonawcze składające się na meta-język muzyki w kontekście autorskiego dzieła muzycznego pt. „Sonic Landscape”

III.1 Meta-język muzyki

Autor stwierdza: *Analiza utworów zawartych w dziele pod kątem środków wyrazu, dowodzi postawionej przede mną tezy* (str. 39 – pierwszy akapit).

Czytający jednakże nie dowiaduje się jasno, jaką tezę autor ma tu na myśli. Poza tym analiza dzieła ma dopiero nastąpić, więc to, czy teza (nie wiadomo jaka) została udowodniona, dopiero się okaże.

III.2 Saksofon jako instrument o szerokiej palecie środków wyrazu kreujących indywidualne brzmienie

Autor dysertacji pisze: *Historycznie rzecz ujmując, techniki saksofonowe były rozwijane przez saksofonistów poruszających się w wielu różnych stylistykach, a wzajemne inspiracje od początku istnienia tego instrumentu miały wpływ na praktykę wykonawczą w rozwoju historii saksofonu* (str. 40 - ostatni akapit).

Autor nie pisze, o jakich saksofonistów mu chodzi i nie uściśla, jakie konkretnie praktyki wykonawcze ma na myśli.

Cały rozdział usiany jest ogólnymi sformułowaniami, takimi jak: ... **wachlarz technik** wykraczających poza **standardową paletę** tzw. **technik podstawowych** (str. 40 - pierwsza linijka), **Sposób i zakres wprowadzania technik rozszerzonych**(....)(str. 42 - ostatni akapit). **Techniki wykonawcze** (str. 41- drugi i trzeci akapit). Nigdzie nie wyjaśnia konkretnie, jakie techniki autor dzieła przywołanego w przypisie uważa za podstawowe, standardowe i rozszerzone.

Podrozdział III.4 **Dobór i podział opisywanych technik w kontekście znaczenia pracy**

Jak wynika z tytułu tego rozdziału, autor zamierzał opisać techniki mające znaczenie w dziele muzycznym, lecz z jakiegoś powodu ograniczył się do stwierdzeń: *Najogólniejszy podział technik wykonawczych, jaki można stworzyć dla instrumentu melodycznego(...)dzieli się na dwie kategorie: 1. techniki brzmieniowe i artykulacyjne, 2. koncepcje melodyczne* (str. 45 - pierwszy akapit). Cały ten rozdział cechuje się brakiem wnikliwości i rzeczowości. Autor niczego nie wyjaśnia i nadal operuje dość ogólnikowymi stwierdzeniami. Z niektórymi trudno się zgodzić, jak na przykład z tym, że staccato, akcentacja i dynamika występują **głównie** w muzyce bigbandowej i zespołowej. Treść podrozdziału w zasadzie nie realizuje tego, co zapowiada tytuł.

Następnie doktorant przechodzi do opisu technik brzmieniowych i artykulacyjnych (rozdział III.5.1 1. *Wibrato*, III.5.1.2. *Glissando*, III.5.1.3 *Slap tongue*, III.5.1.4. *Wielodźwięki* (z ang. *Multiphonies*), III.5.1.5. *Altissimo i alikwoty*, III.5.1.6. *Subtone*, III.5.1.7. *Growling*, III.5.1.8. *Non mouthpiece – technika autorska*, III.5.1. *Wariacje tembrowi* (z ang. *alternative fingerings*).

Ta część pracy moim zdaniem jest solidnym punktem tej rozprawy. Autor w rzeczowy sposób opisuje sposoby wydobywania i kreowania dźwięku na saksofonie. Jednak i tu nie ustrzegł się mankamentów. Na str. 47 autor pisze odnośnie wibrato: *Wcześniej wibrato było stosowane powszechnie przez kłarnecistów(...)* Chciałbym zauważyć, że nie tylko kłarneciści używali wibrato, można tu także wymienić choćby skrzypków czy śpiewaków. A więc nie była to domena tylko kłarnecistów. W następnym akapicie na tej samej stronie pojawia się sformułowanie: (...) *stosowali wibrato z natury*. Chciałbym się dowiedzieć, co to jest wibrato z natury.

Na stronie 51 w podrozdziale o multiphonach pojawia się przykład nutowy bez multiphonów (drugi przykład nutowy).

Na stronie 52 przedstawiona jest na fotografii skrzynka z efektami badań Torbena Snekkestada i przyznam, że nie jestem w stanie się domyślić, co to zdjęcie wnosi do rozprawy doktorskiej.

Na stronie 59 autor opisuje technikę non mouthpiece jako swoją autorską i tu pozwolę się z nim nie zgodzić, ponieważ owa technika była wykorzystywana już dużo wcześniej przez różnych wykonawców, o czym doktorant nie wie. W latach 90. XX w. byłem na koncercie Sun Ra Arkestra, podczas którego saksofoniści posługiwali się tą techniką. Przyznam, że sam również jej używałem, ale nie ośmieliłbym się przypisać sobie autorstwa.

Następnie w podrozdziale III.5.2.1 **Trójdźwięki a aleatoryzm w ich stosowaniu**

Tu także zauważyłem błąd. Autor w opisie metody George'a Garzone pisze: *Koncepcja zakłada używanie podczas improwizacji czterech rodzajów trójdźwięków – durowych, molowych, zmniejszonych oraz zmniejszonych* (str. 70 - pierwszy akapit), a powinno być *zmniejszonych i zwiększonych*

Rozdział III.6. *Opis autorskiego dzieła muzycznego pt. „ Sonic Landscapes”*

Opis dzieł zajmuje 23 strony rozprawy doktorskiej, z czego około 10 stron to przykłady nutowe. Bardzo dobrym pomysłem autora tej rozprawy jest umieszczenie tabel przedstawiających techniki użyte w dziele muzycznym. Niestety nie została tu zastosowana ta sama metodologia opisu. Na str. 30 w tabeli są trzy rubryki:

1. Technika/koncepcja melodyczna
2. Relacja do wysokości dźwięków temperowanych.
3. Temperatura barwy.

Zaś na str. 87 i 95 są tabele z dwoma rubrykami:

1. Nazwa utworu.
2. Użyte techniki melodyczne.

Autor tej analizy nie przyjął jednolitej metodologii, według której poddałby dzieło analizie. W opisach poszczególnych utworów jest więcej beletrystyki niż konkretnych analitycznych spostrzeżeń: *Z dźwięków nieokreślonych, chłodnych, a jednocześnie wzbudzających ciekawość wytania się powoli melodia* (str. 81- ostatni akapit) lub: *Pod koniec tego fragmentu pojawia się fragment przybierający charakter bardziej rytmiczny i transowy, a momentami medytacyjny* (str. 83 - ostatni akapit) lub: *Środkowa część utworu wprost odnosi się do niebezpiecznej podróży przez gąszcz przemieszczających się z ogromną prędkością ciał niebieskich. Kilkakrotnie następuje tu zagęszczenie i rozprężenie. Napięcie budowane jest przez kilkukrotne, szybkie zwroty akcji. Ostatecznie ten chaotyczny fragment podróży kończy się w okolicach 52:00 minuty i przechodzi w senność. Powoli snujące się dźwięki dają słuchaczowi wytchnienie i pozwalają się odprężyć po niezwykle intensywnej podróży* (str. 85 - pierwszy akapit)

Opisowi utworu *Solaris* trwającego godzinę i siedem minut doktorant poświęca cztery strony tekstu, w czym prawie dwie to ilustracje transkrypcji wybranych przez niego fragmentów. Oczywiście zarzutem nie jest to, że jest mało tekstu, tylko to, że jest mało treści o charakterze naukowej analizy muzycznej.

Z opis utworu *Balloon* dowiadujemy się przede wszystkim o filmie pod tym tytułem zrealizowanym przez Michaela Herbiego w 2018 r. Pojawiają się jedynie szcątkowe elementy analizy muzycznej.

W opisie utworu *Train To Tromsø* dowiadujemy się nastrojach i klimacie panującym w *Tromsø: Utwór ten w swoim charakterze jest chłodniejszy niż poprzedni* (str. 88 - drugi akapit). *Charakter utworu oddaje nastrój i klimat północnej Skandynawii.(...)Panuje tu dość surowy klimat, a transport w zimie wymaga podróży pociągiem przez zaśnieżone tereny częściowo górskie* (str. 89 - pierwszy akapit). Czytelnik nie dowiaduje się, jakimi muzycznymi środkami został osiągnięty ten efekt.

Utwór *Deserts* został transkrybowany przez autora. Transkrypcja jest pozbawiona szerszego komentarza.

Cave. Opis tego utworu to zaledwie dziewięć linijek tekstu, autor nadmienia, że wykorzystał tu technikę *slap tongue*

Utwór *Root* także został transkrybowany przez autora pracy. Opracowanie zawiera cztery strony nut i siedem linijek tekstu, w którym autor pisze, że używa pentatonik. Wyjaśnia przyczynę tego wyboru, jednakże nie przeprowadza analizy transkrypcji.

Fungarium - jak się dowiadujemy z opisu: *Inspirowany jest życiem grzybów – organizmów żywych, których nie da się zakwalifikować ani do świata roślin ani zwierząt* (str. 101 - pierwszy akapit). Z całego utworu autor spisał dwa fragmenty obrazujące użycie skali z książki Nicolasa Slonimskiego oraz zastosowanie metody George'a Garzone. Uważam, że ta analiza jest niekompletna.

O utworze *Volcano* dowiadujemy się: *Forma utworu odzwierciedla cykl życia wulkanu, od fazy uśpionej przez erupcję do ponownego uspokojenia* (str. 102 - pierwszy akapit) oraz: *Używam w nim trzech podstawowych technik: slap tongue, wielodźwięków oraz growlingu*. Także analiza tego utworu świadczy o tym, że doktorant posiada skromne umiejętności analityczne. Dużo miejsca poświęca opisowi fabuły utworu, który nie ma nic wspólnego z analizą formalną i, co prawda, mógłby się pojawić, ale jedynie jako wprowadzenie, a nie wątek główny analizy.

Ogólne uwagi redakcyjne:

Praca napisana jest językiem komunikatywnym, generalnie poprawnym. Sporadycznie pojawiają się błędy i niejasności, o których pisałem powyżej.

Widoczny mankament, jednakże niemający wpływu na ostateczną ocenę, to niestosowanie jednolitej interpunkcji w numeracji i zapisie rozdziałów oraz podrozdziałów.

INFORMACJA O DZIELE ARTYSTYCZNYM

Dzieło muzyczne *Sonic Landscapes* składa się z trzech części:

- 1 *Solaris*: 1. *Solaris*.
- 2 *Earth surfaces*: 1. *Baloon*, 2. *Train To Tromsø*, 3. *Deserts*.
- 3 *Deserts Underground*: 1. *Cave*, 2. *Roots*, 3. *Fungarium*, 4. *Volcano*.

Wykonawcy:

Solaris: Tomasz Licak – saksofon tenorowy, Michał Starkiewicz – gitara, Flavio Gullotta – kontrabas, Luis Mora Matus – perkusja. Nagranie zrealizowano w dniu 6 sierpnia 2021 r. w Winyte fm w Szczecinie. Realizator nagrania: Michał Starkiewicz. Mix i mastering: Michał Starkiewicz. Całkowity czas trwania: 1:07:12.

Baloon, Train To Tromsø: Tomasz Licak – saksofon tenorowy, Michał Starkiewicz – gitara, Paweł Grzesiuk – kontrabas, Radosław Wośko – perkusja. Realizator nagrania: Ignacy Gruszecki. Mix i mastering: Michał Kupicz. Nagrania zrealizowano w lipcu 2019 r. w studiu Monochrom Studio, w Gniewoszowie. Czas trwania utworów: *Baloon* 5:03, *Train To Tromsø* 5:21.

Deserts, Cave, Roots, Fungarium, Volcano: Tomasz Licak – saksofon tenorowy, Maciej Wróbel – perkusja. Realizator nagrania: Tomasz Licak. Mix i mastering: Tomasz Licak. Nagrania zrealizowano w maju 2023 r. w Piwnicy Artystycznej Loft Art w Szczecinie. Czas trwania utworów: *Deserts* 5:48, *Cave* 2:09, *Roots* 5:58, *Fungarium* 4:19, *Volcano* 6:16.

OCENA DZIELA ARTYSTYCZNEGO

Doktorant dzieli dzieło artystyczne na trzy części:

1. *Solaris*
2. *Earth surfaces*
3. *Deserts Underground*

Pierwsza część zatytułowana *Solaris* jest to rejestracja ponadgodzinnego koncertu składającego się z jednego utworu zatytułowanego także *Solaris*.

Pierwszy fragment grany ad libitum, utrzymany w centrum tonalnym a-moll, może być zrozumiany jako wstęp do utworu-koncertu. Ok. 3:55 sekundy kontrabas zaczyna grać ostinato dźwięk F. Pozostali uczestnicy poszukują tej nuty. W 4:55 dołącza się do kontrbasu saksofon grający ostinato dźwięk C. W tym czasie gitara gra dźwięki abstrakcyjne - o nieokreślonej rytmice i melodyce. W 5:20 gitara zaczyna grać główny motyw z albumu Johna Coltrane'a *A Love Supreme*. Kontrabas zmienia podstawę i zaczyna grać w tonacji C-moll. Gitara gra quasi solo. Rezygnuje w 6:30. Kontrabas zaczyna grać ostinatową nutę F przy coraz śmielszym rytmicznym graniu perkusji. W tle słyszemy saksofon, który utrzymuje dźwięk C. Gra gitary sugeruje słuchaczowi, że zmieniliśmy tonację na Bb dur, jednak pozostali muzycy pozostają w centrum tonalnym F. Całość tego fragmentu ma zabarwienie skali F frygijskiej. Kontrabas balansuje między F a C. Gitara gra coś w rodzaju sola, a około 8:50 dołącza się saksofon i zaczyna dominować. Gra po pentatonice C-moll. Powoduje to, że słuchacz ma pewność, iż zespół pozostaje w tonacji C-moll. W 11:00 kontrabas gra dźwięk F ówionofarni, akcentując je w taki sposób, że słuchacz ma wrażenie gry w metrum 3/4. Akompaniuje mu gitarzysta, który był także inicjatorem tej zmiany. Zespół zagęszcza fakturę i muzyka staje się intensywniejsza. Słuchacz ma wrażenie, że słyszy oberka o idiomie jazzowym. Muzyka cały czas ewoluje. Intensywna gitara, moim zdaniem, gra bluegrassowy riff. Ok. 13:00 minuty saksofon zaczyna grać przygotowany ostinatowy przebieg szesnastkowy. W 14:05 muzyka przechodzi w atonalną. W 14:40 wygasa energia i zmienia się nastrój. W tym miejscu nagrania po raz pierwszy pojawia się coś w rodzaju łącznika, który w 15:55 przechodzi w solo kontrbasu. Na tle monotonicznie grającej perkusji wybrzmiewa solo kontrabas arco. Około 17:30 pojawia się saksofon no mouthpiece. W 20:10 saksofon kończy i na pierwszy plan wychodzi gitara z ostinatem w Bb-moll. Jest to kolejne miejsce, tak jak przed solem kontrbasu arco, że słuchacz ma wrażenie, iż zespół nie wie, co chce zagrać dalej i czeka na to, aż któryś z muzyków przejmie inicjatywę. W 21:45 pojawia się walking w kontrbasie, a centrum tonalne to Bb tempo około 130 BPM. Jest to fragment nawiązujący do muzyki free jazzowej. Niestety zespół nie swinguje. Około 24:30 pojawia się double time. Wiodącym instrumentem jest saksofon tenorowy. Perkusista ewidentnie nie czuje się dobrze w tej stylistyce i nie ma tu odpowiedniego pulsu. W 26:05 muzyka zwalnia o połowę, kontrabasista usiłuje grać walking, lecz zostaje zdominowany przez marszową grę perkusisty i ósemkową grę gitarzysty. W 27:10 gitarzysta próbuje przejąć inicjatywę i zaczyna grać w duecie z perkusistą. Tempo w międzyczasie wzrosło do ok. 140 BPM. W 28:22 dołącza kontrabass, a w 28:40 saksofon. W 29:25 impet wygasa. Następuje fragment free ad libitum. W 32:04 ponownie pojawia się puls rytmiczny w tempie ok. 100 BPM. Saksofon gra improwizację opartą o dźwięki gamy C-dur, a następnie C frygijskiej. W warstwie rytmicznej można doszukiwać się imitacji muzyki bliskowschodniej. Później saksofon zaczyna grać w skali Eb frygijskiej. W 33:20 muzyka wygasa, nie doprowadzając do żadnej puenty. Wylania się burdon C w kontrbasie oraz pulsacja w tempie ok. 60 BPM na dźwięku C w gitarze. Ok. 35:20 sekundy kontrabas inicjuje metrum 3/4 w tempie ok. 198 BPM w tonacji C-dur. Ok. 35:35 sekundy zaczyna grać solo gitara, zmieniając tryb na mollowy. W

38:17 powraca saksofon i zaczyna grać przygotowane struktury melodyczne. Muzyka nabiera charakteru muzyki free jazzowej lat 60. Niestety saksofonista usilnie próbuje wykonać przygotowane struktury i traci na tym muzyka, która zostaje pozbawiona świeżości i spontaniczności, jaką charakteryzował się free jazz lat 60-tych XX w. W 42:15 po fragmencie imitującym free jazz energia w zespole zostaje wyssana i całość wygasa, sprawiając wrażenie końca koncertu. W 43:20 słychać odgłosy publiczności świadczące o tym, że nie tylko ja miałem wrażenie, iż tu zdecydowanie powinien być koniec utworu. Ok. 44:00 pojawia się walking w tempie ok. 340-350 BPM w centrum tonalnym G-moll. Saksofonista usiłuje zagrać te same struktury melodyczne, na których budował solo w poprzednich fragmentach. Około 45 minuty zespół zwalnia o połowę do tempa 170-176 BPM i pozostaje w manierze free jazzu z poprzedniego wieku. W 49:30 gitarzysta przejmuje inicjatywę i gra solo z akompaniamentem sekcji rytmicznej. W 51:35 zespół podejmuje kolejną próbę zakończenia utworu. W 52:00 słychać zmęczenie i pojawia się coś na kształt przedłużonej cody free ad libitum. Zostaje sam kontrabas z towarzyszeniem perkusji i tu już za każdym razem, gdy go słuchałem, uważałem, że powinien nastąpić koniec utworu-koncertu. Powtarzane są wcześniej wykorzystane efekty, jak gra na saksofonie bez ustnika czy elektroniczne efekty gitarowe tremolo na perkusji, tremolo na kontrabasie. W 58:40 nikt nie potrafi podjąć decyzji o zakończeniu. W 60:00 jest podjęta próba reanimacji, saksofon gra diatonicznie w centrum tonalnym E. Około 63:00 zespół zaczyna grać codę opartą na trzech akordach Em/G/Am/Em. Tak szczęśliwie w 67 minucie dochodzimy do końca utworu-koncertu.

W powyższym zapisie celowo nie stosowałem akapitów, by oddać rozwlekłość analizowanego dzieła.

Moim zamysłem nie była analiza muzyczna tego utworu-koncertu, lecz jedynie prześledzenie zjawisk muzycznych w nim występujących. Doszedłem do następujących konstatacji:

Zaprezentowanie tak nieprzewidywalnego pomysłu wymaga odwagi, a przede wszystkim ogromnego doświadczenia i umiejętności artystycznych, a tego ostatniego mi tutaj zabrakło. Od muzyków posiadających mniejsze doświadczenie i umiejętności oprócz młodzieńczej brawury wymagałbym lepszego przygotowania oraz zaplanowania strategii takiego przedsięwzięcia. Przychodzi mi na myśl takie porównanie: skoro umiem trochę pływać, to przejdę ocean, czyli skoro umiem trochę grać, to coś zagram.

Po przeczytaniu rozprawy doktorskiej spodziewałbym się czegoś, co będzie w jakiś sposób nowatorskie, niestety, oprócz idei nie usłyszałem nic, czego bym już wcześniej nie słyszał. A wręcz przeciwnie, miejsca, w których wykonawcy imitowali free jazz były najlepsze, choć zwróciłbym uwagę na słowo imitowali.

W drugiej części zetytułowanej *Earth surfaces* znajdują się trzy utwory:

Baloon, Train To Tromsø, Deserts.

Baloon to utwór utrzymany w stylistyce free jazzowej. Gratka dla fanów free jazzu, do których także się zaliczam. Zachowane są charakterystyczne cechy tego gatunku.

Train To Tromsø - utwór oparty na dźwięku burdonowym D. w tonacji D-moll. Ciekawa współpraca gitary, kontrabasu i perkusji. Niestety, saksofonista nie pozwala im rozwinąć skrzydeł, swoim nieustannym graniem krępuje inwencję kolegów, myli tryb mollowy z durowym. Na szczęście koledzy swoim zachowaniem muzycznym neutralizują te ewidentne błędy.

Deserts w odbiorze brzmi jak napisana etiuda z akompaniamentem perkusji. Pozbawiony ekspresji. Poza demonstracją skal starokościelnych granych od dźwięku Eb saksofonowe, a Db brzmiące nic nie wynika

Trzecia część dzieła, tu należy dodać, że takiego podziału dokonał doktorant, zatytułowana *Deserts Underground* składa się z czterech utworów:

Cave, Roots, Fungarium, Volcano.

Cave to utwór nie wiadomo o czym. Sam autor, opisując go, poświęcił mu zaledwie parę linijek tekstu. I tu w pełni się zgodzę z doktorantem, że nie ma o czym pisać. Jest to próba pokazania umiejętności gry techniką slap tongue z akompaniamentem perkusji. Z zaprezentowanego nagrania wynika tylko jedna rzecz, a mianowicie taka, że nie jest ta technika w pełni opanowana przez doktoranta i wymaga jeszcze doskonalenia.

Roots jest utworem, w którym doktorant udowadnia, że potrafi zagrać pentatoniki molowe we wszystkich tonacjach, zaczynając od tonacji D-moll i transponując je o kwartę w górę, a kończąc na G-moll. Jest to umiejętność z zestawu podstawowych umiejętności muzyka jazzowego. Saksofonista w tym utworze wchodzi w interakcję z perkusistą i to jest jedyny plus.

Fungarium - moje pierwsze spostrzeżenie było takie, że nagrana została rozgrzewka w ćwiczeniówce i po kilkukrotnym przesłuchaniu nie zmieniałem zdania. Utwór nic nie wnosi do pracy, jest pozbawiony jakichkolwiek walorów artystycznych. Odgrywane wprawki, jakie ćwiczą saksofoniści, by swobodniej korzystać z instrumentu.

Volcano stanowi kolejną próbę prezentacji slap tongue, także nieudaną. Utwór pozbawiony walorów artystycznych brzmi jak nauka tej techniki, a nie swobodna prezentacja. Pojawiają się wielodźwięki. Z nagrań wynika, że te techniki w wykonaniu doktoranta są na średnio zaawansowanym poziomie wykonawczym i wymagają ćwiczeń.

PODSUMOWANIE

Reasumując, temat rozprawy doktorskiej, czyli:

Saksofon we współczesnej muzyce improwizowanej w kontekście środków wyrazu wspólnych dla jazzu i muzyki klasycznej, na podstawie autorskiego dzieła muzycznego

nie został zrealizowany na poziomie oczekiwanym od rozprawy doktorskiej. Autor przedstawia poruszane zagadnienia zbyt ogólnikowo, pomija istotne fakty, pobieżnie analizuje swoje utwory, niekiedy popełnia błędy merytoryczne. Układ logiczny rozprawy w niektórych miejscach jest nieklarowny. Doktorant polega przede wszystkim na osobistych, nie zawsze trafnych, spostrzeżeniach. W mojej opinii nie wykazał się wystarczającą wiedzą na temat obejmujący zagadnienia podjęte w tytule.

Samo dzieło muzyczne prezentuje nierówny poziom artystyczny, co dokładniej przedstawiłem w omówieniu poszczególnych utworów. Doktorant ujawnia pewien twórczy potencjał, jednakże zaprezentowany materiał odślania również braki umiejętności wykonawczych.

Na podstawie art. 13 ust. 1 z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuk **nie rekomenduję** przyjęcia rozprawy doktorskiej pana mgra Tomasza Dominika Licaka do dalszego procedowania.