

dr hab. Grzegorz Piotrowski, prof. UG  
Instytut Badań nad Kulturą  
Uniwersytet Gdański  
Wita Stwosza 55  
80-308 Gdańsk

Gdynia, 10 sierpnia 2023 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Łukasza Jużko  
*Muzyka gospel jako inspiracja dla współczesnego saksofonisty*

W nawiązaniu do Uchwały Senatu Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (Uchwała nr 126/2023) z dnia 30 czerwca 2023 roku oraz 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, Rada Dyscypliny Artystycznej Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku powierzyła mi rolę recenzenta rozprawy doktorskiej w przewodzie doktorskim magistra Łukasza Daniela Jużko pismem RDA.510.I.53(2)2023 z dnia 7 czerwca 2023 roku, podpisanym przez przewodniczącego Rady – prof. dr. hab. Przemysława Stanisławskiego. Przewód doktorski magistra Jużko został wszczęty w dniu 1 kwietnia 2019 roku uchwałą Rady Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (Uchwała nr 84/2018-2019). Razem z powołaniem otrzymałem dwa egzemplarze rozprawy doktorskiej – w języku polskim i angielskim oraz dzieło artystyczne w postaci płyty *The End of the Desert* na nośniku elektronicznym. Poniżej przedstawiam zamówioną przez Radę recenzję.

Recenzja

Muzyka gospel jest jednym z głównych źródeł jazzu i muzyki popularnej, a zwłaszcza soulu i rhythm and bluesa (także we współczesnej formie wywodzącego się z nich r'n'b). Gospel pozostaje też źródłem inspiracji dla różnych odmian muzyki religijnej, które czerpią zeń wzory duchowego zaangażowania. Ta ważna część muzycznego (i w ogóle kulturowego) dziedzictwa Afroamerykanów wyróżnia się przede wszystkim unikatową ekspresją, łączącą ekstrawertyzm z głęboką duchowością, przeżycia indywidualne i zbiorowe. Poza tym gospel wyróżnia bogactwo modeli formalnych i faktur muzycznych, łączących w niezwykle sposób zbiorowe muzykowanie wspólnoty z żarliwością występów solistycznych, a także specyficzna harmonika związana w znacznym stopniu z tzw. *blue tonality*. Odrębnym a niezwykle oryginalnym elementem muzyki gospel jest jej wokalny charakter, ujawniający się także w partiach instrumentalnych.

Kwestie te (i wiele innych) rozważa w swojej rozprawie i praktycznie rozwiązuje w działaniu artystycznym magister Łukasz Jużko. Ten młody (lecz już dojrzały!) muzyk jest absolwentem Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, gdzie ukończył studia licencjackie i magisterskie w zakresie jazzu i muzyki estradowej jako instrumentalista w klasie saksofonu prof. Macieja Sikały. Już w okresie studiów autor dysertacji dał się poznać jako artysta utalentowany, pracowity, samodzielny i wszechstronny; interesowały go również zagadnienia kompozycji, a także problemy teoretycznej i historycznej refleksji o muzyce. Przedłożona do oceny rozprawa doktorska pokazuje, że magister Jużko dysponuje wiedzą i

kompetencjami we wszystkich tych zakresach. Nie ukrywa, że dzieło artystyczne – płyta *The End of the Desert* – i towarzyszący mu tekst zrodziły się po części z przeżyć osobistych. To wyznanie autora, w ogóle jego głęboko osobiste, duchowe i zaangażowane podejście do spraw twórczości muzycznej, jest dla mnie ważne – wydaje się szczególnego rodzaju przepustką do świata gospel czy – szerzej – spiritual jazzu.

Przyjrzyjmy się najpierw opisowi dzieła, który jest zarazem naukową rozprawą dotyczącą gospel, bardzo dobrze – trzeba to od razu podkreślić – napisaną i starannie zredagowaną. Struktura tego tekstu nie budzi wątpliwości – jest jasna, logiczna i uzasadniona założeniami, które przyjął autor. Praca składa się z dziesięciu ogniw, które – poza rozbudowanym wstępem i podsumowaniem, a także ciekawym słownikiem pojęć i terminów muzycznych – stanowi sześć zasadniczych rozdziałów. Najpierw omawia w nich doktorant rodowód muzyki gospel, a następnie obszernie charakteryzuje jej cechy, później zaś wkracza w obszar pośredni między historią i teorią a praktyką, kreśląc sylwetki i dorobek wybitnych współczesnych saksofonistów i w ogóle jazzmanów działających na polu gospel. Ten kontekst jest konieczny, by zarysować fundament dla własnej propozycji artystycznej, którą doktorant przedstawia w kolejnych trzech rozdziałach. Poświęca je autorefleksji na temat własnego procesu twórczego, później przedstawia artystów zaangażowanych w powstanie płyty *The End of the Desert*, wreszcie szczegółowo omawia utwory z płyty przedłożonej do oceny w ramach procedury doktorskiej.

Celem rozprawy jest – jak magister Jużko pisze we wstępie – przedstawienie „muzyki gospel jako wciąż aktualnego źródła dla artysty, bliskiego naszej kulturze europejskiej, a ściślej mówiąc: środkowoeuropejskiej” (s. 6). To interesująca teza, którą nagrana płyta moim zdaniem udowadnia, wskazując, że stylistyka i duchowość gospel są otwarte na łączenie z różnorodnymi elementami muzycznymi i kulturowymi. Może bowiem przeżycie religijne lub – szerzej – duchowe ma zawsze podobny charakter i dynamikę, niezależnie od momentu historycznego i kontynentu? A może muzyka jazzowa jest na tyle uniwersalnym językiem, że pozwala na szeroką komunikację?

Perspektywa doktoranta jest współczesna (s. 7). Ta deklaracja wydaje mi się niezmiernie ważna, albowiem zapowiada, że magister Jużko nie będzie rekonstruował oryginalnego materiału afroamerykańskich gospel ani tworzył wiernych stylizacji w ich duchu. Artysta pragnie – jedynie i aż – podjąć inspirację i odnieść się do dziedzictwa gospel, ale przetransponowanego na język muzyczny naszych czasów. I w tym miejscu można już powiedzieć, że zadanie to udało się wypełnić. Do tego wątku zresztą jeszcze wrócę.

Autor rozprawy syntetycznie kreśli historię niewolnictwa w Stanach Zjednoczonych, opierając się na właściwie dobranej literaturze przedmiotu; wskazuje przy tym na rolę chrześcijaństwa jako czynnika emancypacji Afroamerykanów (określenie to wydaje mi się lepsze niż używane w rozprawie słowo Murzyn, aczkolwiek niektórzy polscy językoznawcy wskazują, że w polskim kontekście historycznym słowo to ma charakter neutralny). Cenne jest tu doprecyzowanie, kiedy po raz pierwszy pojawiło się słowo *gospel* – w 1874 roku (s. 20), ciekawe są również fragmenty poświęcone działalności Charlesa Wesleya, Thomasa Andrew Dorseya czy Fisk Jubilee Singers oraz artystów, którzy wprowadzili gospel w wiek XX, jak choćby Marian Anderson.

Omawiając cechy muzyki gospel, doktorant eksponuje najpierw ich tematykę wywiedzioną z treści Nowego Testamentu, którego wpływ przejawia się także w ekspresji i typie religijności, często niezwykle emocjonalnej, wręcz ekstatycznej. Podkreśla – słusznie – uniwersalność gospel (cecha ta będzie miała konsekwencje dla dzieła artystycznego), wchłaniających wiele różnych pierwiastków muzycznych (między innymi bluesa) i opartych na pewnych – chciałoby się powiedzieć – intuicyjnych odruchach muzycznych, jak choćby formuła *call and response*. W muzykę gospel zdaniem autora rozprawy wpisany jest także ruch, a nawet taniec; warstwa metryczna jest tutaj absolutnie równoważna

wysokościowej selekcji materiału dźwiękowego (melodyka, harmonika) i często oparta na polirytmii i polimetrii, których źródłem – warto dodać – była oczywiście praktyka wykonawcza, oparta na przekazie ustnym, a więc wariantowa i improwizowana, silnie zakorzeniona w indywidualnym i grupowym przeżywaniu czasu. Natomiast jeśli chodzi o odmiany gatunkowe gospel (będącym *metagenre* – wielkim, zbiorczym gatunkiem-stylem; nie mamy w polszczyźnie właściwego określenia na to zjawisko), doktorant traktuje je maksymalnie szeroko, odnosząc do tej grupy także na przykład *work songs*. W polskiej literaturze przedmiotu te odmiany raczej się separuje, aczkolwiek historycznie nie były one wcale tak dobitnie sobie przeciwstawione, jak dziś jesteśmy skłonni to ujmować, i składały się na uniwersum zachowań muzycznych Afroamerykanów.

W kolejnej części doktorant omawia – jak wspominałem – sylwetki i dorobek siedmiu wybitnych muzyków inspirujących się w różny sposób tradycjami gospel – Billy’ego Harpera, Christiana Scotta, Kirka Whaluma, Freda Hammonda, Cory’ego Henry’ego, Roberta Glaspera i Kamasiego Washingtona. Pozycja – czołowa – Harpera nie jest dla mnie zaskoczeniem: ten wybitny muzyk jest absolutnym klasykiem spiritual jazzu i współczesnych reinterpretacji gospel, a także kontynuatorem drogi Johna Coltrane’a. W Polsce jego twórczość wciąż jednak jest znana w zbyt małym stopniu, doktorant wzbogaca więc naszą wiedzę o Harperze, i to z pierwszej ręki, na podstawie przeprowadzonej z muzykiem rozmowy. Dobór pozostałych artystów wskazuje na szeroką orientację autora pracy we współczesnej scenie muzycznej, biogramy są kompetentne, a charakterystyki stylu – treściwe i dobrze udokumentowane.

Opis dzieła artystycznego poprzedza szczególny rozdział *Autorski proces muzyczny*, które przedstawia osobistą perspektywę doktoranta, ale jednak racjonalizowaną w kategoriach muzycznych, jak choćby *feeling* czy *time*. Uważam, że jest to istotny fragment pracy, nawet jeśli wymyka się z ram czysto naukowych. W twórczości artystycznej czynnik duchowy, irracjonalny, intuicyjny jest niezmiernie ważny i rozważania doktoranta pozwalają lepiej zrozumieć jego wybory (zwłaszcza że odnosi się on do doświadczeń i refleksji wybitnych muzyków, jak Michał Urhaniak czy Piotr Wojtasik). Tłumaczy na przykład, że nie zgadza się z „konserwatywną” hierarchią instrumentów w zespole jazzowym, która niekiedy czyni z zestawu perkusyjnego „aktora” drugiego planu, lub wyjaśnia, że dąży do realizacji (jak się domyślam, nagraniowej) autorskich utworów w jak najkrótszym czasie, by nie zagubić ich emocjonalnego charakteru i świeżej ekspresji. Podkreśla również swoje wyczulenie na niuanse brzmienia, co będąca podstawą doktoratu płyta niewątpliwie potwierdza. Także własną grę na saksofonie postrzega magister Jużko jako element większej całości artystycznej, a nie cel sam w sobie – podejście to wydaje mi się bardzo dla recenzowanej pracy istotne i jednocześnie zupełnie zgodne ze wspólnotowym charakterem muzyki gospel. Zainteresowały mnie też rozważania na temat monotonii w muzyce, którą doktorant – jak twierdzi – świadomie się posługuje, by uzyskać wrażenie (a właściwie – można by dodać – stan) zapętlenia, transu (s. 86). Jako młody wokalista dążyłem do różnorodności i w pewnym sensie maksymalności środków wykonawczych, próbując – być może narcystycznie – pokazać w muzyce tyle, ile tylko się da; dziś zdecydowanie wybieram drogę selekcji i jednorodnej integralności (jedności w różnorodności), dlatego podejście autora rozprawy jest mi bliskie.

Przejdźmy do dzieła artystycznego. Udział w projekcie Joshuy Paula Cagle’a – muzyka, wokalisty i pastora – ma ogromne znaczenie merytoryczne i artystyczne, jest źródłem swoistego autentyzmu. Pozostali artyści (Mikołaj Basiukiewicz – fortepian, Piotr Gierszewski – gitara basowa, Mikołaj Stańko – perkusja, Basia Pospieszalska – wokal), sprawni, wrażliwi muzycy, doskonale odczytują intencje lidera.

Otwierający album *The End of the Desert* utwór *Sozo* pełni – w kilku planach – funkcję introdukcji: stylistycznej, ekspresyjnej, formalnej (do całego albumu, który trzeba

postrzegać jako spójną makroformę) i ideowej z uwagi na refreniczne wykorzystanie tytułowego greckiego słowa, oznaczającego zbawienie, ale i pełnię – obfitość, z kontrapunktem recytowanej w części B modlitwy. Jak sam doktorant deklaruje, chciał stworzyć album o przejrzystej strukturze, komunikatywny i nieprzeciążony nadmiarem specjalnych zabiegów kompozytorskich czy aranżacyjnych, ale jednocześnie „nieprymitywny” i „otwarty”, dający muzykom przestrzeń do improwizacji (s. 101). *Sozo* i dalsze utwory te założenia potwierdzają. Lider, dialogujący z głosem żeńskim, wyznacza tu jakby zarys materiału melodycznego, który z uwagi na swoją prostotę, ale i potencjał melodyczny znakomicie nadaje się, na fundamencie stabilnej harmonii, do improwizowanego „snucia”. Część B – *open* – wprowadza słuchacza w transowy nastrój, w którym ekspresja muzyków narasta, płynnie prowadząc do kolejnego ogniwa „*suity*”.

*Victory Start Now* wnosi element zaskakującego kontrastu – w intrygującym, motorycznym wstępie, opartym na *groove*'ie perkusji i gitary basowej, później grających, także z fortepianem, ościnowy temat. W efekcie stabilizuje się swoista „*passacaglia latino*”, która mimo motorycznego charakteru i szybkiego tempa nie traci nic ze swojej intensywności i skupienia. Saksofon wieńczy tę fakturę falistym, rozdrobnionym rytmicznie pentatonicznym tematem (z ogrywaniem struktur II–V), z wyrazistym motywem czołowym; instrumentalista – autor płyty prezentuje ten temat z dużą swobodą rytmiczną i frazową. Znakomita jest polimetryczna (w typie sukcesywnym) część B, grana przez zespół „na jednym oddechu”, w której solista pokazuje lwi pazur. Solo saksofonu jest bardzo konsekwentnie budowane, ze swobodą umożliwiającą „przesuwanie” partii instrumentu ponad złożonym *time*'owo fundamentem gry innych członków zespołu. Doceniam sposób kształtowania brzmienia saksofonu, zdradzający dużą wyobraźnię kolorystyczną doktoranta i uwrażliwienie na niuanse sonorystyczne (wykorzystanie całej skali instrumentu, przedęcia, „brudzenie” barwy itd.), ale te detale muzyczne i techniczne zaangażowane są w służbie ekspresji, a nie „jedynie” opisowi. Bardzo interesujące jest też solo fortepianu, oparte po części na kontrastowych „blokach” akordowych, wykorzystujące też dźwięki spoza tonacji. Daje to efekt wędrowania obok, które jednak powraca do centrum tonalnego. Trzeba też podkreślić, że w stylistyczne ramy *latino* włącza kompozytor formułę *call and response* i elementy *blue tonality*. Ten ciekawy miks potwierdza, że w muzyce gospel zakodowana jest genetycznie otwartość na mariaże z innymi stylami muzycznymi, którą autor dobrze tu spożytkował.

Potwierdza to również *Guidepost* – bardzo udany utwór o intensywnej ekspresji i gęstej, eksplodującej fakturze, przywołujący skojarzenia z hard bopem i jego konsekwencjami (punktem odniesienia mogłyby tu być kompozycje i albumy McCoya Tynera z drugiej połowy lat siedemdziesiątych i początku lat osiemdziesiątych XX wieku) – z uwagi na sposób operowania „stojącą” harmonią (częściowo o modalnym charakterze), ościnato i konstrukcję metryczną, zdecydowanie formatującą rolę improwizacji i ekspresyjny żar, ale też piękny i właśnie żarliwy temat główny. Określenie doktoranta – „dialog ze sobą samym” (s. 110) – jest tu zresztą trafne.

Czwarty utwór – *Great Is Thy Faithfulness* – doprowadza tę potyczkę człowieka z Bogiem i sobą samym do bezpiecznego portu. Jest to bowiem autorska reinterpretacja tradycyjnego afroamerykańskiego hymnu z połowy lat dwudziestych ubiegłego wieku – z szacunkiem dla religijnej, poetyckiej i muzycznej tożsamości pierwowzoru, ale wprowadzająca ją w XXI wiek. Zakres zabiegów kompozytorskich obejmuje tu między innymi trafną reharmonizację, retusze metryczne (niby proste przepisanie oryginalnego metrum  $\frac{3}{4}$  na wariant  $\frac{9}{8}$  okazuje się kapitalnym, odświeżającym oryginał posunięciem) i frazowe, a przede wszystkim dialog saksofonu z głosem i saksofonowe solo, w którym udało się wyrazić głęboko emocjonalny wymiar muzyki gospel. Interpretacja wokalisty jest wzorcowa; podziwiamy piękną naturalną barwę głosu, ogromną swobodę frazową i emisyjną, intensywną a w żadnym punkcie nieprzerysowaną ekspresję. Cały ten utwór cechuje trudna to

zdefiniowania jakoś artystyczna, którą – z braku lepszego określenia – nazwę autentycznością. Obejmuje ona szczerą i głębię emocji, integralność, bezpretensjonalność i – zwodniczą – prostotę, bo osiągnięcie „prostego” piękna bywa najtrudniejsze.

Kolejny utwór na płycie, instrumentalny *Blessed Wings*, wylania się z solowej kadencji saksofonu – przy okazji można się tu upewnić, że realizacja dźwięku i produkcja płyty są staranne i adekwatne do charakteru proponowanej przez magistra Jużko muzyki, a zarazem naturalne i nieprzeładowane niepotrzebnymi efektami. Bardzo mi się ten umiar podoba.

*Blessed Wings* ma rzeczywiście – jak chciał autor – charakter modlitewny (s. 119) czy wręcz medytacyjny, z konsekwentnym *ad libitum* i subtelną harmonią, łączącą środki typowe dla bluesa (pentatonika, *blue notes*) z tonalnością dur-moll. Podnoszone w tekście odniesienia do duchowości i aury muzycznej Wschodu są też zauważalne (w kształtowaniu głównej partii instrumentalnej można by się doszukać analogii do stylu – wyrażanego oczywiście przez medium trąbki – Tomasza Stańki). Ważna dla tego utworu jest kolektywna improwizacja, która ma tutaj charakter zdecydowanie wspólnotowy. Wszystkie te elementy pokazują po raz kolejny, jak głęboko wniknął doktorant w specyfikę gospel, co pozwoliło mu przełożyć ją na autorskie rozwiązania bez uciekania się do dosłownej stylizacji.

Znakomitym tego przykładem jest nastrojowa kompozycja – song *Święto Życia*. Z jednej strony – w planie duchowym (religijnym), poetyckim i muzycznym – konsekwentnie spełnia ona poetykę gospel. Tekst literacki (doktoranta!) ma charakter pochwalny, intymny, uogólniający jednostkowe doświadczenie duchowe w uniwersalnej konkluzji religijnej, struktura opracowania muzycznego nawiązuje zaś do wzorców hymnicznych; żeński wokół podaje tekst i subtelnie ornamentowaną melodię w sposób pełen skupienia i intensywności, lecz zarazem – naturalnie, z szacunkiem dla słowa. Z drugiej strony to pełne pietyzmu odczytanie tożsamości muzyki gospel zostaje przeniesione w bardziej współczesne wymiary muzyczne. Ciekawa jest forma utworu, balansująca między regularnością struktury (w części A) i jej asymetrią (w części B), a także brzmienie eksponujące po raz kolejny sonorystyczną wrażliwość lidera i współpracujących z nim muzyków. Bardzo podoba mi się też harmoniczne rozplanowanie części B, nieoczywistej, modulującej, a raczej bitonalnej – zawieszenie pomiędzy tonacjami daje tu efekt szczególnego napięcia, wzmacniającego obraz – w tekście poetyckim – zmagania człowieka z przeciwnościami.

Konkluzja płyty – tytułowa kompozycja instrumentalna *The End of the Desert* – wydaje się, w pierwszej chwili, zakończeniem nieoczywistym, zapewne przez swój poważny charakter, naznaczony wręcz swoistym dramatyzmem, nieoczekiwanym po wcześniejszym uspokojeniu. To bardzo dobry utwór – ze znakomitym, niezwykle melodyjnym i zapadającym w pamięć tematem głównym pięknie podanym przez saksofon. Ten temat z powodzeniem mógłby włączyć do któregoś ze swoich albumów Grover Washington Jr. Przywołuję nazwisko tego zmarłego artysty nieprzypadkowo, bo magister Jużko wykazuje podobną nieco inwencję melodyczną i najlepsze wykorzystanie inspiracji płynącej z dziedzictwa muzyki afroamerykańskiej. Przypomina się tu opowieść Burta Bacharacha, który w czasie studiów u Dariusza Milhauda – kiedy wszyscy studenci kompozycji zafascynowani byli serializmem – stworzył utwór z bardzo wyrazistą, „tradycyjną” melodią. Milhaud, wyczuwając skrepowanie ucznia tradycyjnością jego utworu, miał powiedzieć: nigdy nie wstydź się komponować pięknych melodii...

W całości trzeba docenić udaną dramaturgię albumu *The End of the Desert*, który na poziomie makro- i mikroformy muzycznej jest przekonującą, spójną całością, zaplanowaną z logiką i wyrafinowaniem. Wszystkie kompozycje są wartościowe i udane; zarówno od strony kompozycyjnej, jak i wykonawczej – stojącej na wysokim poziomie – spełniają założenia doktoranta, ukazując możliwości współczesnej eksploracji i reinterpretacji tradycji muzyki gospel. Ta tradycja może być żywa.

## Konkluzja

Reasumując, dzieło artystyczne – album *The End of the Desert* uważam za cenny i oryginalny wkład w rozwój współczesnej muzyki jazzowej, a towarzyszący mu tekst – za ważny przyczynek do refleksji o kulturowych, religijnych i muzycznych aspektach gospel.

Biorąc pod uwagę powyższe przesłanki, stwierdzam, że dysertacja magistra Łukasza Jużko spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki muzyczne i wnioskuję o dopuszczenie jej autora do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Gregorz Piłtowski