

**Dr hab. Karol Szymanowski prof. nadzw.**

Bydgoszcz 01. 09. 2017

*Dziedzina: sztuki muzyczne*

*Dyscyplina artystyczna: instrumentalistyka*

Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego  
w Bydgoszczy  
ul. Słowackiego 7  
tel. kom: +48 601 665 882  
e-mail: [mallets6@o2.pl](mailto:mallets6@o2.pl)

## **Recenzja pracy doktorskiej mgr. Pawła Krasińskiego**

### **Zleceniodawca recenzji:**

Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, pismo Pana Dziekana Wydziału Instrumentalnego z dn. 6 lipca 2017 r. Zlecenie podjęte na podstawie art. 11 oraz 14 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki tekst jednolity (Dz. U. nr 65. poz. 595, wraz ze zmianami Dz. U. nr 164, poz. 1365 z 2005 r., Dz. U. nr 84, poz. 455 z 2011 r., Dz. U. z 2014 r. poz. 1198), § 1 ust. 1 Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 3 października 2014 roku w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz. U. z 2014 r. pozycja 1383). Uchwał Rady Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi podjętych na posiedzeniu w dniu 23 września 2015 r.

- O wszczęciu przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka dla Pana mgr. Pawła Krasińskiego. (nr 44/III/2014/2015)
- Wyznaczeniu recenzentów (nr 46/III/2014/2015)

### **Podstawowe dane o kandydacie**

Pan Paweł Krasiński ukończył studia licencjackie na Akademii Muzycznej w Łodzi w klasie perkusji prof. Urszuli Bereźnickiej – Pniak w roku 2011. Następnie rozpoczął studia magisterskie na tej samej uczelni w klasie dr. hab. Piotra Biskupskiego, po których ukończeniu w 2013 roku kontynuował naukę na studiach doktoranckich pod tym samym kierownictwem.

Jak wynika z przedstawionej dokumentacji pan Paweł Krasiński prowadzi bogatą działalność koncertową, nagraniową, jak i dydaktyczną.

## Dzieło artystyczne

Na dzieło artystyczne zarejestrowane na płycie CD składa się siedem utworów. Intencją doktoranta było, by w ich muzycznej treści zawrzeć przykłady obrazujące wybrany problem badawczy – zależność pomiędzy potencjałem wykonawczym perkusisty a jego zdolnością do nawiązania twórczej i płodnej konwersacji z pozostałymi muzykami z zespołu. Tę aktywność doktorant starał się wyeksponować w różnych wariantach, prezentując kilka wybranych przykładów z szerokiego wachlarza stylistyk, jakie wykształciła w czasie swego rozwoju muzyka jazzowa. Głównym celem tej prezentacji było położenie nacisku na szeroko rozumianą komunikatywność, której obecność we wspólnych działaniach muzyków warunkuje artystyczne powodzenie wykonywanego utworu. Bowiem odmiennie niż w muzyce klasycznej, gdzie z reguły nadrzędną zasadą bywa wierne odczytanie idei kompozytora, na gruncie muzyki jazzowej każdy z wykonawców ma szansę wyrazić się w swój własny, indywidualny sposób i odcisnąć swoiste piętno na wykonywanym utworze. Jest to oczywiście związane z zasobem środków będących do dyspozycji poszczególnych muzyków oraz potencjałem ich umiejętności. By opisywana sytuacja miała szansę zaistnieć, niezbędnymi jest kilka elementów, z których najistotniejszymi wydają się:

- Umiejętność zainicjowania muzycznej konwersacji oraz wniesienia do niej interesującego i inspirującego tworzywa.
- Chęć podjęcia dialogu i zdolność do wymiany muzycznych idei, a także do spontanicznej reakcji na pojawiający się rezonans.

Owa swoista relacja dawca–biorca oraz odpowiednie proporcje tego dwugłosu mają dla muzyki jazzowej fundamentalne znaczenie. W kontekście tych uwarunkowań, przystępując do oceny przedstawionego przez doktoranta dzieła artystycznego, założyłem, że będę poszukiwał w zaprezentowanych nagraniach tych właśnie jakości, ze świadomością roli, jaką wyznaczył sobie perkusista, by powyższe kryteria spełnić.

Płytę otwiera kompozycja Benny'ego Greba *Good Question*. Już z aranżacyjnego założenia, poprzez odpowiedni dobór instrumentów i zminimalizowanie warstwy harmoniczej, stworzona została odpowiednia

przestrzeń do wyeksponowania roli zestawu perkusyjnego. Ta zamierzona supremacja rytmu, będąca wyznacznikiem idiomu jazzowego w archaicznych stylach tej muzyki, pozwoliła spoić całą kompozycję dwoma rodzajami triolowej pulsacji. Można je określić jako *New Orleans groove* oraz klasyczny jazzowy *walking*. Dzięki zastosowaniu takiej koncepcji podziału zadań w zespole, perkusista pełni tu wiodącą rolę, pozostając niezmiennie w centrum muzycznej akcji i skupiając na sobie uwagę słuchacza.

Kluczowym fragmentem kompozycji w kontekście interesującego nas zagadnienia jest improwizowany dialog perkusisty z trębaczem. Ten rodzaj wypowiedzi skodyfikowany został w nomenklaturze jazzowej jako *trading fours* (kupieckie czwórki). Według tej konwencji dialogujący muzycy winni stanąć do muzycznych zawodów, by popisać się swymi umiejętnościami. Podczas czterotaktowych wymian sekwencji dźwięków współzawodnicy próbują przyćmić konkurenta epatując słuchaczy nie tylko sprawnością techniczną, lecz wykazując się również muzykalnością, inwencją, dobrym smakiem, a nierzadko także dowcipem. Na nagraniu obaj dialogujący muzycy bez wątpienia sprostali temu zadaniu, tworząc interesującą muzycznie rozmowę i odnajdując się w konwencji, choć zdecydowali się na krótsze, z reguły jednotaktowe odcinki. Dominującym środkiem wyrazu była imitacja, którą pomimo zasadniczych różnic pomiędzy możliwościami obu instrumentów udało się przekonywująco przeprowadzić. Szkoda tylko, że zabrakło, w moim odczuciu, finalnej puenty, która dynamicznie wieńcząc cały dialog umożliwiłaby słuchaczowi doświadczenie artystycznego spełnienia. Zdaję sobie sprawę, że w przypadku muzyki improwizowanej nie zawsze jest łatwo spontanicznie wykreować taką kulminację, toteż zwykle tego typu finał jest aranżowany. Wydźwięk całej kompozycji postrzegam jednak pozytywnie, a grę doktoranta oceniam jako poprawną i stylową.

Kolejną prezentacją na płycie stanowi cykl trzech utworów w duecie ze skrzypkiem Henrykiem Gembalskim. Pierwsze dwa to w zasadzie podwójne ujęcie jednej kompozycji, gdyż doktorant postanowił zawrzeć na nagraniu dwie wersje tego samego utworu – „Fabryka Orderów”. Skąd taka idea? Otóż, jak doktorant sam wyjaśnia w opisie dzieła, celem było zobrazowanie słuchaczowi zasadniczej różnicy pomiędzy wersją całkowicie spontaniczną, wykonaną bez przygotowania, a taką, gdzie instrumentalisci mają już rozeznanie w

muzycznych możliwościach partnera i w ogólnych zarysach wiedzą, czego mogą z jego strony oczekiwać. Zgodnie z przypuszczeniami wersja przygotowana okazała się znacznie ciekawsza i artystycznie bardziej przekonująca, a przede wszystkim pozbawiona formalnych i pulsacyjnych mielizn. Wersja pierwsza natomiast zawiera większość typowych mankamentów charakterystycznych dla pierwszych faz prób. Muzycy usiłują tu dopiero nawiązać nić muzycznego porozumienia, badają wzajemnie własne preferencje, podejmują mniej lub bardziej udane próby uchwycenia prezentowanych idei, zrozumienia intencji partnera, rozeznania się w jego stylistycznych upodobaniach. W ten wstępny etap muzycznego „docierania się”, pozwalający na rozeznanie się w dźwiękowej materii, musi być wkalkulowany pewien obszar pomysłów chybionych, nietrafionych idei, błędów i pomyłek. To konieczna danina, by ta muzyczna burza mózgow mogła przynieść owoce. Aby wyłuskać pomysły najcenniejsze, nie dać się zniewolić rutynie, by, jak to ujął sam Gembalski, było ciekawiej. I dlatego tym, co może zdumiewać, jest zadziwiający, trudny do pojęcia brak inwencji i kreatywności w grze doktoranta. Pozwolił w tym utworze całkowicie się zdominować przez muzycznego partnera, zepchnąć na podrzędną pozycję rytmicznego tła. To całkowite oddanie pola i bierność musi dziwić, tym bardziej że materiał muzyczny zaproponowany przez skrzypka jest bardzo inspirujący. Główna melodia kompozycji, niezwykle nośna, mocna metrycznie i wyrazista niczym temat w fudze, wręcz idealnie nadaje się do rytmicznego przekształcania i tym bardziej podjęcia oczekiwanej i pożądanej konwersacji. Zamiast tego mamy nieprzekonywujące próby wtłoczenia swobodnie płynących fraz skrzypiec w stereotypowy *beat*. Znacznie ciekawszy artystycznie efekt doktorant mógłby uzyskać decydując się na swobodne pulsacyjnie towarzyszenie skrzypkowi w konwencji, jaką znamy choćby z jazzu free. I mam wrażenie, że tego właśnie oczekiwał Gembalski, mający przecież spore doświadczenie w tej stylistyce. Potwierdzałaby to forma wersji drugiej, gdzie skrzypiek zrezygnował już z bezowocnych prób zaproszenia perkusisty na grunt freejazzowej estetyki i nie mogąc doczekać się odzewu i reakcji na składane propozycje, ostatecznie ugiął się i wykonał swą kompozycję w konwencjonalny i bezpieczny sposób, z tradycyjnym podziałem ról na solistę i akompaniatora. W efekcie miast konstruktywnego dialogu otrzymaliśmy monolog z rytmicznym dodatkiem. Ewidentnie zabrakło więc pierwszego z wyszczególnionych punktów gwarantujących powodzenie muzycznej konwersacji. Nie może być

mowy o atrakcyjnej dla publiczności wymianie poglądów, gdy jeden z rozmówców zakłada, „że nie będzie przeszkadzał” – jak określił tu swą rolę doktorant.

Z porównania obu wersji utworu „Fabryka Orderów” wypływa dość oczywisty wniosek, że muzyka, jako sztuka organizacji dźwięków w czasie, zdecydowanie zyskuje, gdy jest przygotowana; gdy występy czy nagrania (także te z improwizacjami) poprzedzone są etapem prób i formalnych ustaleń. Wobec tak trywialnej w swej wymowie konkluzji pojawia się pytanie o zasadność zamieszczania trwającej blisko kwadrans dokumentacji zmagania muzyków z muzyczną materią. Czy taka prezentacja jest artystycznie uzasadniona? Po cóż bezkrytycznie puszcząć w obieg nieprzynoszące chluby przykłady twórczej niemocy, skoro udało się zarejestrować wersję, może nie odkrywczą, lecz przecież pozbawioną owych niedoskonałości. Z reguły muzycy wykazują daleko idący krytycyzm w stosunku do swoich nagrań, wysoko zawieszając poprzeczkę w dążeniu do perfekcji. Tu owego krytycyzmu jakby zabrakło.

Odrębnym aspektem, aczkolwiek bezpośrednio związanym z głównym tematem dysertacji, jest instrumentarium użyte przez doktoranta. Wobec tak zróżnicowanego repertuaru, jaki zawiera płyta, uważam, że zasadnym byłoby, zgodnie ze zmieniającą się stylistyką, elastycznie je modyfikować. Tak, by za każdym razem dysponować adekwatnym narzędziem pozwalającym na jak najdoskonalszą realizację muzycznych zadań. Troska o właściwy dobór poszczególnych komponentów znamionuje klasę instrumentalisty i jego profesjonalizm. Niejednokrotnie bywałem świadkiem wymiany poglądów między muzykami: „Ten ustnik jest idealny do klasyki, ale do grania jazzu używam innego – do tej muzyki jest lepszy”. „Do mainstreamowych standardów ten stroik jest zbyt twardy, muszę go zmienić na bardziej delikatny”. Palmę pierwszeństwa w tej materii dźwierzają gitarzyści, którzy nie tylko w studiu, ale i na scenie potrafią pojawić się z tuzinem gitar. A to wszystko po to, by w sposób możliwie najdoskonalszy wypełnić swoją podstawową powinność w służbie muzyce. Dotyczy to także perkusistów grających na zestawie. Dokładają starań, by pieczołowicie dobrać odpowiednie membrany; skrupulatnie kompletują zestaw talerzy; ba, nawet zadają sobie trud, by precyzyjnie dostrajając werbel i tom tomy osiągnąć brzmienie korespondujące z określonym gatunkiem muzycznym, stylem, a nawet tonacją utworu. W tym

kontekście musi zastanawiać jakże odmienne podejście doktoranta. Przecież to on był gospodarzem nagrań, zapraszającym do studia. Zakładam, że dysponował większymi możliwościami doboru instrumentarium niż jego goście. Przypuszczam, że gdyby zechciał, mógłby zapełnić całe studio mnóstwem instrumentów perkusyjnych, które z pewnością byłyby wspaniałym orężem w muzycznej dyskusji z Gembalskim. Byłoby to szczególnie atrakcyjne w następnej jego kompozycji zatytułowanej „Przemiana”. Połączenie eterycznych dźwięków generowanych przez zelektryfikowane skrzypce z barwnymi szmerami wood chimesów, metal chimesów, glass chimesów wspartych dodatkowo onirycznym brzmieniem *rainsticka* czy *ocean drum*, pozwoliłoby stworzyć interpretację o niezwykłych walorach kolorystycznych. A jak ciekawie mogłaby się rozwinąć ta muzyczna historia, gdyby do jej opowiedzenia zaprząć tempelbloki, woodbloki, cencerusy czy choćby zwykły cowbell. Przecież te instrumenty już w pierwszej fazie rozwoju jazzu wchodziły w skład instrumentarium perkusisty. Wystarczyło wykazać się inwencją i tylko sięgnąć do tradycji. Skoro doktorant tak udanie rozpoznał tonację, po której skrzypek porusza się w swoich improwizacjach, dlaczego by nie wykorzystać tej wiedzy również w swojej grze i użyć odpowiednio nastrojonych rototomów czy właściwych krotali. Podsumowując: gdyby doktorant należycie przygotował się pod kątem instrumentarium, miałby większe szanse na udaną konwersację; z pewnością szerszy wachlarz możliwości jej inicjowania, jak i trafniejszej reakcji. Byłby gotowy na różnorodne scenariusze rozwoju muzycznej przygody, a nawet sam mógłby wykreować autorską wizję wydarzeń. Ubolewam, że doktorant nie pokusił się na żadną prezentację solowego fragmentu własnego autorstwa, który mógłby stanowić interesującą przeciwwagę dla solowych popisów skrzypka.

Ale nawet na typowym, standardowym zestawie perkusyjnym możliwe jest także wyjście poza granice wyznaczone stereotypowym wykorzystaniem tego instrumentu w muzyce tanecznej czy rozrywkowej. Do osiągnięcia tego celu wystarczy zastosować choćby odmienne sposoby wydobycia dźwięku. Technika perkusyjna przez lata rozwoju wykształciła cały kalejdoskop różnych sposobów ich generowania, zarówno w przypadku membranofonów, jak i idiofonów. Szczególnie zaawansowana w tym względzie jest technika werblowa. Mimo że sam werbel nie wydaje się instrumentem szczególnie atrakcyjnym, odkryto zaskakująco wiele rodzajów uderzeń, które na tyle różnicują jego brzmienie, że zaczęto nawet komponować bardzo interesujące

utwory na werbel solo. Prócz całego szeregu nowych brzmień, niejednokrotnie istotnie odmiennych od dźwięku podstawowego (*rim shot, stick shot, scoop shot, rock shot, latin click, stick click, stick scrape, buzz roll, rim, shell*), kompozytorzy w miejsce tradycyjnych pałek werblowych proponują grę miotełkami, pałkami z filcową główką, różgami, dłońmi. Owe innowacje mają także zastosowanie przy grze na talerzach. Cały ten amalgamat nowych możliwości stawia w zupełnie nowym świetle ofertę brzmieniową współczesnego perkusisty. Jednak w grze doktoranta większości tych zdobyczy myśli perkusyjnej nie słyhać. Mimo wręcz wymarzonych okoliczności, jakim było muzyczne spotkanie z artystą tej klasy co Gembalski, doktorant nie zaczerpnął choćby namiastki z bogactwa brzmień klasycznego perkusyjnego źródła, zadowolając się zwykłą, standardową relacją typu pałka–membrana.

Niestety następna pozycja na płycie, utwór zatytułowany „Improwizacja”, przebiega w bardzo podobny sposób. Mimo że wykonana z innym instrumentem (syntezator wibrafonowy KAT) i innym muzykiem (Bernard Maseli), partia perkusyjna jest tak samo jałowa jak w przypadku duetu z Gembalskim. Tu także doktorant w pierwszej, „przestrzennej” części przyjął pozycję wyczekującą, bez angażowania własnej inicjatywy, a muzycznie odżył dopiero przechodząc w części drugiej do rytmicznego akompaniamentu. Jedynym zatem fragmentem, w którym doktorant wykazał się analizowaną aktywnością, jest krótkie solo, które przybrało formę schematu typu *call and response*.

Pozostałe dwie kompozycje zamieszczone na płycie „Sicily” i „Petarda” potwierdzają dotychczasowy wizerunek doktoranta jako perkusisty głównie sekcyjnego, który najlepiej się czuje w realizacji rytmicznych schematów. Do jego pracy w sekcji rytmicznej jazzowego comba w zasadzie nie można mieć zastrzeżeń, a partie solowe w wymienionych utworach są poprawne i utrzymane w stylistycznej konwencji. Jakkolwiek założone ukazanie specyficznej komunikatywności perkusisty w związku z jego warsztatem instrumentalnym i muzycznym językiem wypowiedzi, nie są tu już tak oczywiste i czytelne, jakby mogły być w kompozycjach o formie bardziej sprzyjającej tego rodzaju analizie.

## Opis dzieła artystycznego

Praca zawierająca opis dzieła artystycznego składa się z dwóch rozdziałów poprzedzonych wstępem, oraz zakończenia i bibliografii.

Rozdział I poświęcony jest zagadnieniu wzbogacania własnego słownictwa muzycznego perkusisty, które stanowi nieodzowny atrybut w owocnym dialogu pomiędzy grającymi. Autor wyróżnia tu i omawia szereg elementów mających wpływ na jego właściwy rozwój. Poddane analizie są: technika gry, artykulacja, ruch, koordynacja, wyobraźnia, puls oraz improwizacja. Merytoryczna treść rozdziału nie budzi zastrzeżeń choć język, którym autor operuje trudno nazwać naukowym. Poszczególne podrozdziały są interesująco upogładowione fotografiami i przykładami nutowymi choć w pewnym momencie autor zaprzestał ich numerowania.

Rozdział II zawiera merytoryczny opis dzieła – analizę utworów zamieszczonych na płycie CD, pod kątem komunikacji perkusisty, grającego na zestawie perkusyjnym, z muzykami z zespołu, w obszarze stylistyki jazzowej. Autor dość skrupulatnie, z sekundową precyzją określa kluczowe fragmenty utworów starając się wnikliwie przedstawić przebieg akcji muzycznej i wyeksponować badany aspekt komunikacji. Jeśli jednak sama analiza muzycznych zjawisk nie budzi zastrzeżeń, to już jej opis zawiera poważne mankamenty. Przede wszystkim doktorant nazywa zestaw perkusyjny (*drum set*) potocznym określeniem „perkusja”, co w pracy naukowej stopnia doktorskiego jest poważnym uchybieniem, sankcjonuje bowiem niepoprawne stosowanie tej nazwy. Warto przypomnieć, że według autorytetów naukowych „zasadniczym celem poznania naukowego jest zdobycie wiedzy maksymalnie ścisłej, maksymalnie pewnej, maksymalnie ogólnej, maksymalnie prostej, o maksymalnej zawartości informacji”. Trudno wypełnić te kryteria operując nazewnictwem o potocznej proveniencji, nawet gdy jest to powszechnie stosowane. Kolejnym zastrzeżeniem jest swoista personifikacja instrumentów. W pracy doktoranta instrumenty nie tylko grają lecz także rozumieją stylistykę, odczytują komunikaty, dokonują zmian pałek czy wyczuwają zbliżający się koniec utworu. Ten zdumiewający antropomorfizm jest powszechny w tej części pracy i niejednokrotnie przybiera kuriozalne formy.



Generalnie praca obfituje w różnorodne niezręczności językowe i uchybienia stylistyczne. Zauważalny jest brak stosowania synonimów, a liczne literówki, nawet w tytule kompozycji, sprawiają wrażenie braku dbałości o ostateczny kształt i wydźwięk pracy. Poddanie tekstu gruntownej redakcji z pewnością uchroniło by czytelnika przed uczuciem zażenowania.

## **Konkluzja**

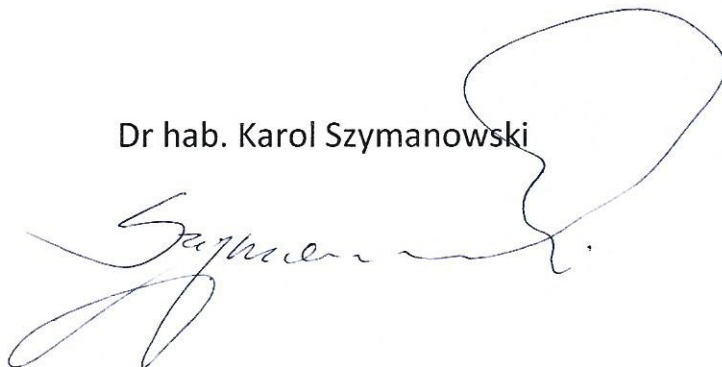
Pan Paweł Krasiński posiada niewątpliwie wystarczający zasób umiejętności do gry na zestawie perkusyjnym jak i odpowiednie kompetencje w zakresie fachowej wiedzy dotyczącej instrumentarium perkusyjnego. Świadczyć o tym może imponująca liczba stu trzydziestu zagranych koncertów w latach 2008 – 2015, podczas których prezentował również umiejętność gry na innych instrumentach perkusyjnych. Potwierdzają to także, zamieszczone w dokumentacji, rekomendacje, podziękowania i pochlebne opinie o dokonaniach doktoranta. Wymowna jest także długa lista dwudziestu sześciu dokumentów poświadczających proces jego ustawicznego kształcenia.

Dzieło artystyczne doktoranta przedstawione zostało w konwencji wysoce specyficznej, gdzie tracą swą skuteczność tradycyjne, typowe środki oceny artystycznej wypowiedzi. Forma otwartej improwizacji, z którego to obszaru kompozycje wzbudziły w mojej recenzji najwięcej zastrzeżeń, wymyka się jednoznaczemu arbitrażowi, który mógłby być potwierdzony przez miarodajne narzędzia do oceny jakości - jak choćby zgodność z tekstem nutowym, konfrontację nagrań czy odniesienie się do tradycji wykonawczej. Nie ma tu zastosowania konwencjonalna krytyka manifestująca się w anegdotycznym już „nierówno, nieczysto, brzydkim dźwiękiem”. Pozostaje jedynie subiektywny, wysoce spersonalizowany osąd natury estetycznej przefiltrowany dodatkowo przez osobiste doświadczenia recenzenta. Dotykamy zatem niezwykle ulotnej i niejednoznacznej wizji piękna – dla jednego będzie to wyrafinowanie, dla drugiego prostota, przepych - umiar, antonimy można by mnożyć. Już sam fakt, że na zdecydowanie bardziej transparentnym gruncie jak przykładowo muzyka Chopina dochodzi do znaczących różnic w werdyktach konkursowego jury (Pogorelić, Awdiejewa, Osokins) pokazuje jakiego rzędu jest to dylemat. A zatem przeświadczenie o odmiennej wizji interpretacji danej kompozycji (ja bym to zagrał inaczej) nie musi automatycznie oznaczać dyskwalifikacji wersji innego autorstwa. Będąc świadomy tych zależności i choć

zarówno dzieło artystyczne jak i jego opis zawierały punkty nie do końca mnie przekonywujące, to jednak biorąc pod uwagę wszystkie za i przeciw, niniejszym stwierdzam, że doktorant wykazał się dostateczną wiedzą i umiejętnościami spełniając wymagania art. 13 ust. 1 Ustawy z dnia 14. 03. 2003 roku.

**Pracę doktorską przyjmuję.**

Dr hab. Karol Szymanowski

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Szymanowski', with a large, stylized flourish extending upwards and to the right.