

STRESZCZENIE OPISU PRACY DOKTORSKIEJ

PIOTR SCHMIDT

Możliwości wykonawczo-interpretacyjne na trąbce w muzyce jazzowej w kontekście pracy zespołowej na podstawie twórczości własnej.

Improwizacja tworząca ciągłą, logicznie i swobodnie skonstruowaną linię narracyjną, uwzględniająca wszystkie składowe dzieła muzycznego, także elementy grane spontanicznie przez współwykonawców, fascynuje w muzyce jazzowej od zawsze. Zagadnienie improwizacji bazującej na głębokiej integralności z materią muzyczną zespołu to coś, co zawsze cieszy się uznaniem wśród słuchających i daje satysfakcję grającym. Koncepcja tej rozprawy doktorskiej polega na wnikliwym przeanalizowaniu wpływu sposobu grania sekcji rytmicznej pod względem rytmu, melodyki, artykulacji, dynamiki, harmonii czy kolorystyki na kształtowanie improwizacji przez solistę i odwrotnie.

Od początku istnienia muzyki jazzowej, czyli mniej więcej od początku XX w. sztuka ta przybierała różne formy stylistyczne i w obrębie tych stylistyk różnie prezentowała się współpraca solisty improwizującego z sekcją rytmiczną. Z historii także wynikają współcześnie stosowane środki oraz możliwości wykonawczo-interpretacyjne na trąbce.

Różne gatunki i okresy historyczne w muzyce jazzowej charakteryzowały się innym podejściem do pracy sekcji rytmicznej względem solisty. Można z góry założyć, że im bliżej czasów współczesnych, tym element interakcji między improwizującym solistą, a sekcją rytmiczną jest większy.

W rozważaniach tych pojawia się jednak problem związany z Free Jazzem, który z natury jest kwintesencją grania wypływającego ze wzajemnych inspiracji członków zespołu, gdyż logika tej muzyki opiera się w znacznej mierze na słuchaniu się nawzajem i nawiązywaniu do tego, co grają inni w danej chwili. Jednak z powodu licznych niejasności wynikających z braku systemu dur-moll, ustalonego tempa czy harmonii, które stanowią punkt wyjścia i oparcia w improwizacji i grze zespołowej Free Jazz dostarcza zbyt szerokie pole do rozważań i nie jest on w tej rozprawie przedmiotem badań. Dodatkowym powodem ku temu jest fakt, że Free Jazz to gatunek jazzu, który sam w sobie nigdy nie był głównym nurtem.

Praca ta bowiem skupia się na szeroko rozumianym mainstreamie muzyki jazzowej i w obrębie tego nurtu zostały nagrane przez autora opisu tej pracy utwory, które służą za przykład w zgłębianiu tematu. Nurt ten w prostej linii wywodzi się z jazzu tradycyjnego, dalej Swingu, Be-Bopu, Hard-Bopu i Neo-Bopu lub po prostu jazzu współczesnego, o ile nie

zawiera on w sobie zbyt wiele naleciałości z innych gatunków (jak hip-hop, drum'n'bass, rock, R'n'B, pop i inne gatunki, z którymi jazz często łączy się współcześnie).

Tematem pierwszego rozdziału jest zatem przedstawienie historii trąbki w kontekście muzyki jazzowej. Pojawiają się zatem szkice sylwetek najważniejszych trębaczy z historii jazzu. By lepiej zrozumieć możliwości wykonawczo-interpretacyjne tego instrumentu, objaśniony jest ich styl gry, a w obrębie niego charakterystyczne cechy związane ze stosowanymi na trąbce efektami, rodzajem artykulacji, frazowaniem, brzmieniem itp.

Całość pracy dotyczy stosunków i wzajemnych muzycznych relacji sekcji rytmicznej i trębacza - solisty - improwizatora. Tematem rozdziału drugiego jest zatem zwięzłe ukazanie historii rozwoju interakcji sekcji rytmicznej z solistą. Jak to prezentowało się w Jazzie Tradycyjnym, w Swingu, Bebopie czy Hard-bopie, a jak to wygląda współcześnie (lata 80' plus).

Wreszcie esencja pracy - rozdział III - cztery przykłady z własnej twórczości, gdzie improwizacja nie opiera się tylko na przebiegu akordowym utworu, ale inspirowana jest także grą sekcji rytmicznej, a gra sekcji rytmicznej nawiązuje po części do improwizowanych linii trąbki.

Ważna jest świadomość, że w typowych utworach jazzowych, mających na ogół zamkniętą, powtarzalną formę (o konstrukcji AABA, lub ABA, lub AB, lub ABC, blues - 12 taktów itd...), o określonym przebiegu funkcyjnym oraz stylistyce (swing, pulsacja oparta na równych ósemkach, bossa-nova), a także tempie, muzycy grający na instrumentach, czy to w sekcji rytmicznej, czy solistycznie, mają szerokie pole interpretacji utworu. Dotyczy to zarówno grania tematu jak i części improwizowanych. To w jaki sposób w danym momencie muzyk interpretuje utwór i przebieg akordowy, a także podział rytmiczny, wywodzi się w dużej mierze ze wzajemnych inspiracji. Jeśli muzycy potrafią nawzajem się słuchać i w swych interpretacjach nawiązywać do tego co grają inni, muzyka taka nabiera dodatkowych walorów i wartości wykonawczych, docenianych tak przez odbiorców jak i samych artystów.

Zakończenie pracy to podkreślenie tezy, że cała sztuka grania dobrego jazzu nie polega na bieganiu po skalach i akordach w danym tempie, a na słuchaniu siebie wzajemnie i korespondowaniu ze sobą muzycznie w trakcie gry. W każdym momencie w utworze, kwestia ta po części decyduje o jakości muzyki jazzowej. Gdy wszystkie inne elementy wykonawcze (umiejętności posługiwania się instrumentem - technika, muzykalność, znajomość technik improwizatorskich, poczucie rytmu, melodii itp...) są spełnione, to właśnie owa interakcja w muzyce, inspirowanie się sobą nawzajem, jest bardzo ważna dla wzniesienia się na wyżyny sztuki w sztuce, jaką jest jazz.

And G...

Kraków 22.03.2016

dr hab. Tomasz Kudyk

Sztuki muzyczne, dyscyplina artystyczna: instrumentalistyka

Adres do korespondencji:

32-020 Wieliczka, ul. B. Chrobrego 30/4

tel. 602 77 61 95

e-mail: newbone@poczta.onet.pl

Zleceniodawca recenzji

Akademia Muzyczna w Katowicach, Dziekan Wydziału Wokalno – Instrumentalnego,

pismo z dn. 26 stycznia 2016 roku, zlecenie podjęte na podstawie ustawy z dn. 14.03.2003 roku o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki

(Dz.U. z 2003r. Nr 65, poz. 595; ze zmianami Dz. U. z 2005 r. Nr 164, poz. 1365; Dz. U. z 2010 r. Nr 96. poz. 620; Nr 182, poz. 1228; Dz.U. Z 2011 r.

Nr 84, poz. 455 oraz z 2014 r. poz. 1198)

Dotyczy

Uchwał Rady Wydziału Wokalno - Instrumentalnego Akademii Muzycznej w Katowicach z dnia 11 czerwca 2015 roku oraz 29 października 2015 w sprawie:

- wszczęcia, na wniosek **mgr Piotra Schmidta**, przewodu doktorskiego w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej – instrumentalistyki i wyznaczenia promotora
- wyznaczenia recenzentów w przewodzie doktorskim **mgr Piotra Schmidta**

Zgodnie z art. 14 ust.2 pkt.2 oraz ust.5 Ustawy z dn. 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. z 2003r. Nr. 65, poz.595; ze zmianami Dz. U. z 2005 r. Nr 164, poz.1365; Dz. U. z 2010 r. Nr 96. poz. 620; Nr 182, poz. 1228; Dz. U. Z 2011r. Nr 84, poz. 455 oraz z 2014 r. poz. 1198) Rada Wydziału Wokalno - Instrumentalnego Akademii Muzycznej z Katowicach, posiadała uprawnienia do prowadzenia przewodu doktorskiego na stopień doktora w dziedzinie sztuk muzycznych , w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka.

Do nadesłanego mi przez Dziekana Wydziału Wokalno – Instrumentalnego pisma sygnowanego z datą 26 stycznia 2016 roku, informującego o powierzeniu mi funkcji recenzenta w przewodzie doktorskim **mgr Piotra Schmidta** i przekazaniu pracy pt: „ **Możliwości wykonawczo – interpretacyjne na trąbce w muzyce jazzowej w kontekście pracy zespołowej na podstawie twórczości własnej**”, został dołączony protokół informujący o czynnościach Rady Wydziału Wokalno – Instrumentalnego Akademii Muzycznej w Katowicach w niniejszym przewodzie doktorskim.

Z protokołu wynika, że na posiedzeniu Rady Wydziału w dniu 11 czerwca 2015 roku, z liczby 45 uprawnionych do głosowania członków Rady obecnych było 23 , co stanowi kworum w sprawach przewodowych do końca obrad.

W sprawie wszczęcia przewodu doktorskiego **mgr Piotra Schmidta**, udział wzięły 23 osoby uprawnione do głosowania.

Oddano następujące głosy:

„za” 23

„ przeciw” 0

„ wstrzymujących się” 0

„nieważnych” 0

W sprawie wyznaczenia promotorem dr hab. Grzegorza Nagórskiego z Akademii Muzycznej w Katowicach w przewodzie doktorskim **mgr Piotra Schmidta**, udział wzięły 23 osoby uprawnione do głosowania.

Oddano następujące głosy:

„za” 22

„przeciw” 0

„wstrzymujący się” 1

„nieważnych” 0

Na posiedzeniu Rady Wydziału Wokalno – Instrumentalnego w dniu 29 października 2015 roku, z liczby 49 uprawnionych do głosowania członków Rady, obecnych było 26 osób co stanowi kworum.

W sprawie wyznaczenia recenzentem dr hab. Janusza Szroma z Akademii Muzycznej w Poznaniu w przewodzie doktorskim **mgr Piotra Schmidta**, udział wzięło 26 osób uprawnionych do głosowania.

Oddano następujące głosy:

„za” 25

„przeciwnych” 0

„wstrzymujących się” 0

„nieważnych” 1

W sprawie wyznaczenia recenzentem mojej osoby w przewodzie doktorskim **mgr Piotra Schmidta** oddano następujące głosy:

„za” 25

„przeciwnych” 0

„wstrzymujących się” 0

„nieważnych” 1

Niniejszym stwierdzam, że w świetle ustawy z dnia 14 marca 2003 roku, art. 14 ust.2 pkt. 1, Rada Wydziału Wokalno - Instrumentalnego podjęła prawomocne uchwały o wszczęciu przewodu doktorskiego na stopień doktora w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej – instrumentalistyka oraz o wyznaczeniu promotora i recenzentów w pracy doktorskiej **mgr Piotra Schmidta**.

Podstawowe dane o Kandydacie

Pan Piotr Schmidt, ur. 24 czerwca 1985 r. w Pyskowicach jest absolwentem Akademii Muzycznej w Katowicach, Instytutu Jazzu w klasie trąbki dr hab. Piotra Wojtasika. Studia te ukończył z wyróżnieniem. Ponadto jest stypendystą University of Louisville, Kentucky, USA w 2006 roku.

W niedługim czasie po ukończeniu studiów pan Piotr Schmidt rozpoczął dość szeroko zakrojoną działalność pedagogiczną:

Od 2010 – 2011 nauczyciel historii jazzu we Wrocławskiej Szkole Jazzu i Muzyki Rozrywkowej a od 2011 roku również klasy trąbki.

Od 2012 roku wykładowca literatury i historii jazzu w Akademii Muzycznej w Katowicach.

Od 2014 roku wykładowca klasy trąbki w PWSZ w Nysie oraz Akademii Muzycznej w Katowicach.

Od 2011 roku zasila również kadrę wykładowców podczas Warsztatów Jazzowych w Puławach gdzie prowadzi klasę trąbki oraz zespoły instrumentalne.

Od najmłodszych lat wykazywał duże zainteresowanie muzyką jazzową uczestnicząc w warsztatach:

Ogólnopolskie Warsztaty Jazzowe – Pułtusk 2001

XXXI Międzynarodowe Warsztaty Jazzowe – Puławy 2001

Już w czasie studiów prowadził aktywną działalność artystyczną zdobywając nagrody w konkursach i koncertując na festiwalach oraz w klubach jazzowych. (Grand Prix na XXX Międzynarodowym Festiwalu Młodych Zespołów Jazzowych „Jazz Juniors” – Kraków 2006, Nagroda Indywidualna na „Jazz nad Odrą” 2008)

Ma na swoim koncie wiele indywidualnych osiągnięć m.in.:

- Nagroda Prezydenta Miasta Gliwic za osiągnięcia w dziedzinie twórczości artystycznej, upowszechniania i ochrony kultury (2012)

- Nagroda Okolicznościowa Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2013)

- Nagroda dla najlepszego solisty festiwalu na Getxo Jazz Festival, Hiszpania 2010

Współpracował z wieloma uznanymi artystami polskiej jak również zagranicznej sceny jazzowej: Walter Smith III, Dante Luciani, Benjamin Drazen, Maciej Sikała, Piotr Baron, Kazimierz Jonkisz czy Wojciech Karolak.

Działalność artystyczna Kandydata rozpoczyna się już w okresie studiów, kiedy to zdobywa Grand Prix na XXX Międzynarodowym Festiwalu Młodych Zespołów Jazzowych „Jazz Juniors” z zespołem „The Fellows Quintet”.

Następnie to już pasmo samych sukcesów i laury na konkursach w kraju jak i poza jego granicami m.in.:

- Grand Prix w konkursie „Powiem Młodego Jazzu” (Jelenia Góra 2008)
- Zajęcie I miejsca w konkursie „ Jazz Contest” (Tarnów 2008)
- Zajęcie III miejsca w 7 Międzynarodowych Zmaganiach Jazzowych (Szczecin 2008)
- Nagroda dla najlepszego zespołu na XII Ogólnopolskim Przeglądzie Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych (Gdynia 2009)
- Grand Prix oraz nagroda publiczności na XXXIV Getxo Jazz Festival (Hiszpania 2010)
- Grand Prix w III przeglądzie Młodych Wykonawców Muzyki Jazzowej (Łomża 2010)

Piotr Schmidt prowadzi też bardzo szeroko zakrojoną działalność koncertową, która miała swój początek podczas studiów w Akademii Muzycznej w Katowicach i trwa do dnia dzisiejszego. Pierwszym zespołem z którym zaczął odnosić sukcesy i występować był „The Fellows Quintet” złożony ze studentów Instytutu Jazzu, następnie był to: „Wierba & Schmidt Quintet” a aktualnie „Piotr Schmidt Electric Group”. Na przestrzeni ostatnich lat występował w najważniejszych miejscach dla polskiej sceny jazzowej (kluby, festiwale) nie sposób tutaj wszystkie wymienić ale te najważniejsze to: Jazz nad Odrą, Krokus Jazz Festiwal, Tarnów Jazz Contest Festiwal, Festiwal Pianistów Jazzowych w Kaliszu, Festiwal Jazz Bez, Bydgoszcz Jazz Festiwal, Silesian Jazz Meeting, oraz kluby jazzowe: Śląski Jazz Klub, Blue Note, Harris Piano Jazz Bar, Jazz Club u Muniaka czy Klub Akcent w Grudziądzu.

Kandydat ma na swoim koncie również spore osiągnięcia fonograficzne, sześć autorskich wydanych płyt, w tym cztery z zespołem „Wierba & Schmidt Quintet” jedna z zespołem „Piotr Schmidt Electric Group” oraz jedna z zespołem „Generation Next”. Występował również na trzech płytach jako zaproszony gość: Karolina Glazer „ Normal” , Mariusz Bogdanowicz Quartet „ Syntonia” oraz F.O.U.R.S Collective „Trezz”.

W przeciągu ostatnich kilku lat miał okazję współpracować z całą plejadą czołowych polskich muzyków jazzowych jak i zaproszonych do swoich projektów wybitnych zagranicznych gości m.in.: Dante Luciani, Benjamin Drazen czy Walter Smith III.

Mimo młodego wieku, działalność artystyczna i organizacyjna kandydata w trakcie studiów na Akademii Muzycznej jak i po jej ukończeniu jest imponująca i nosi znamiona działalności na bardzo wysokim poziomie. Taki dorobek i doświadczenie w moim przekonaniu cechuje już dojrzałych twórców do których niewątpliwie należy pan Piotr Schmidt. Rokuje to jeszcze większe nadzieję na dynamiczny i kreatywny rozwój artystyczny i życie koncertowe w najbliższych latach.

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ

Praca doktorska **mgr Piotra Schmidta** pod tytułem „**Możliwości wykonawczo – interpretacyjne na trąbce w muzyce jazzowej w kontekście pracy zespołowej na podstawie twórczości własnej**” składa się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku elektronicznym, zapisu nutowego i analizy partii solowych trąbki w każdym z nagranych utworów, ich dokładnego opisu pod względem formy i roli jaką w nich przyjmuje sekcja rytmiczna. Ponadto w pracy znajdują się rozdziały które w bardzo przejrzysty i czytelny sposób nakreślają historie muzyki jazzowej z uwzględnieniem jej poszczególnych etapów rozwoju. Autor przedstawia na przykładzie analizy partii solowych i ich interakcji z sekcją rytmiczną najważniejszych przedstawicieli trąbki jazzowej.

Dzieło artystyczne nie posiadające jednoznacznego tytułu (okładka płyty zawiera jedynie tytuł pracy doktorskiej) zawiera 4 utwory. Pochodzą one z różnych płyt zespołów „Wierba & Schmidt Quintet” oraz „Generation Next”. Każda z nich jest innego autorstwa. Kompozycje te nie tworzą jednolitej całości każdy z nich jest zamkniętą formą i różnią się między sobą w wielu aspektach. Interesujące jest zestawienie kompozycji „Empathy” Duke’a Pearsona, która jest poddana analizie w wersji studyjnej jak i nagranej live podczas Getxo Jazz Festival w Hiszpanii.

Zanim przystąpię do omawiania utworów i ich oceny, chciałbym zwrócić uwagę na dobór kompozycji.

Są to utwory utrzymane w charakterze stylistyki hard – bopowej zagrane w klasycznym zestawieniu instrumentów (sekcja rytmiczna + trąbka, saksofon tenorowy i puzon) raz jest to kwintet raz sekstet. W swoim charakterze i interpretacji nawiązują do klasyki tego gatunku który krystalizował się na przełomie lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

Pierwszy analizowany utwór to kompozycja Duke’a Pearsona pt. „Empathy” . W oryginalnej wersji nagrana na płycie „ Sweet Honey Bee” z udziałem m.in.: Freddiego Hubbarda i Joe Hendersona. Autor poddaje analizie dwie wersje tej

kompozycji. Pierwsza to wersja studyjna nagrana w sekstecie z udziałem puzonisty Dante Lucianie'go, którego kreacja budzi uznanie. Jego wspaniała gra pełna ekspresji, melodyki i jazzowego poczucia czasu w sensie rytmiki niewątpliwie wpłynęła na kolejnych solistów.

Pierwsze wrażenie przy odbiorze tej kompozycji, to przede wszystkim jej selektywne brzmienie i wysoka jakość nagrania od strony realizacji dźwięku. Całość zespołu brzmi bardzo przejrzysto i czytelnie to oczywiście też walory samego wykonania i wzajemnej interakcji muzyków. Autor poddaje szczegółowej analizie w tym jak i w następnych przykładach muzycznych swoje solo w oparciu o współpracę sekcji rytmicznej. Za pomocą transkrypcji która obrazuje poszczególne fragmenty zagrane przez solistę i z zaznaczoną w zapisie nutowym pracą sekcji rytmicznej pokazuje na czym polega interakcja w „combe” jazzowym. Kandydat przedstawia swoje założenia w sposób bardzo skrupulatny zarówno od strony zapisu nutowego jak i formy opisu wybranych fragmentów ekspozycji swojego sola. Budowy napięcia i jego rozładowania, związane z tym użycie dynamiki, odpowiedniej ekspresji i wyrazu tak potrzebnego w muzyce jazzowej osiągane są na różne sposoby. Jednak dominująca jest tutaj sfera rytmiki i melodyki te dwa elementy formotwórcze decydują o wzajemnej narracji w kontekście solisty i sekcji rytmicznej. To jakby definiuje założenia postawione przez autora w temacie pracy i wskazuje na pewną autonomię, która tak charakteryzuje muzykę jazzową w aspekcie wykonawczym.

Drugi przykład utworu „Empathy” Duka Pearsona to wykonanie ‘live’ z koncertu który odbył się podczas festiwalu jazzowego w Getxo w Hiszpanii. Mamy tutaj do czynienia z dwoma wersjami tego samego utworu pierwsza wyżej omawiana była zrealizowana w studio natomiast ta druga zagrana w kwintecie (bez puzonu) na żywo podczas koncertu. W moim przekonaniu autor pracy słusznie stawia pytanie czy te czynniki miały wpływ na oba wykonania. Praca w studio a granie koncertu na żywo bez wątpienia się różni i wymaga innej specyfiki dostosowania się do warunków akustycznych jakie panują podczas nagrania a tych które spotyka się na scenie. Mentalnie w sferze emocjonalnej też nie pozostaje to bez znaczenia. Słuchając tej wersji nie odczułem jednak takiego wrażenia. Kwintet gra wybornie, bezkompromisowo a warstwa muzyczna jest tak dopasowana aby stymulować kreatywne improwizacje i kolektywne interakcje między solistą a sekcją rytmiczną.

Trzeci utwór „ White Darkness” to kompozycja Michała Wierby utrzymana w stylistyce hard- bopowej, zarejestrowana została podobnie jak poprzedni utwór również ‘live’ podczas Getxo Jazz Festiwal. Autor próbuje wskazać miejsca gdzie zachodzi wyraźna interakcja pomiędzy solistą a sekcją rytmiczną, wybiera te fragmenty swojego sola które często współgrają z akompaniamentem sekcji na zasadzie ‘call and response’. Dość szybkie tempo tej kompozycji utrzymane w pulsacji swingowej z walkingowym basem nie daje wiele miejsca na

przestrzeń i budowanie wzajemnych interakcji. W tym przypadku solista traktuje często sekcję rytmiczną w charakterze akompaniamentu, a jego solo przyjmuje bardziej popisowy charakter. Takie też jest solo pana Piotra Schmidta w którym ukazuje swoje walory improwizatorskie, jego gra jest nasycona dobrym brzmieniem, jest pełna energii i zaskakujących zwrotów melodyczno – rytmicznych.

Ostatnia kompozycja autorstwa Piotra Schmidta „Struggle” to ukłon w kierunku estetyki hard – bopowej, takich przedstawicieli jak Lee Morgan czy Freddie Hubbard. Początek utworu to ekspozycja melodii tematu prowadzonego przez trąbkę, który kolejno przejmowany jest przez saksofon a następnie puzon. Istotą tej kompozycji poddanej przez autora analizie jest kolektywne solo (improwizacja) trąbki i puzonu. W tej kompozycji autor koncentruje swoją analizę przede wszystkim w oparciu o interakcję między partią trąbki a puzonu a nie sekcji rytmicznej tak jak to miało miejsca we wcześniej omawianych utworach. Dialog który prowadzi trąbka z puzonem w początkiem fazy sola charakteryzuje bardziej przestrzenne traktowanie formy, na zasadzie wzajemnej wymiany zdań (pomysłów muzycznych) które inspirują solistów i kreują ich wypowiedź. W związku z narastającą dynamiką narracja obu solistów staje się bardziej zagęszczona i prowadzi do kulminacji kończącej solo. W tym utworze kandydat ukazuje nam się jako dojrzały trębacz, którego gra jest przemyślana i determinuje swojego partnera do większej aktywności we wspólnej kreacji którą tworzą obaj artyści.

Część opisowa pracy jest na wysokim poziomie. Bardzo dobrze rozplanowana co do kolejności, proporcji i zawartości poszczególnych rozdziałów. Zawiera własne refleksje, komentarze na temat poruszanych zagadnień z historii jazzu jak również z wnikliwej analizy swojej własnej twórczości. Dołączony jest też zapis nutowy wszystkich analizowanych partii solowych co budzi uznanie i nie wątpliwie wymaga dużego nakładu pracy i zaangażowania w napisaną przez kandydata rozprawę. Pierwsza część pracy to przybliżenie wszystkich najważniejszych okresów rozwoju muzyki jazzowej na przykładzie twórczości i gry wybranych trębaczy jazzowych. Część druga opisuje poszczególne style jazzowe za pomocą krótkiej analizy partii solowych najbardziej charakterystycznych dla danego okresu trębaczy i ich sposobu interakcji z zespołem. W kolejnym ostatnim rozdziale autor przedstawia możliwości wykonawczo – interpretacyjne na trąbce w kontekście twórczości własnej. Praca spełnia też standardy pod względem edytorskim. Przypisy, cytowania oraz przykłady nutowe w obrębie tekstu zostały prawidłowo wykonane. Wszystko to czyni z przedstawionego dzieła artystycznego i jego opisu wartościowe i godne uwagi przedsięwzięcie naukowo – artystyczne.

Konkluzja

Przedstawione przez autora dzieło artystyczne w pełni odpowiada nam na postawione w temacie pracy pytanie i potwierdza, że Kandydat posiada dużą, rozległą wiedzę i umiejętności wykonawcze w swojej dyscyplinie artystycznej. Wypracował w szerokim aspekcie merytorycznym umiejętność gry zespołowej i jej dojrzałej kreacji, a także wnosi duży wkład w ostateczny kształt prezentowanego dzieła artystycznego.

Praca doktorska pana mgr Piotra Szmidta, poprzez swoją formę oraz treść artystyczną i edukacyjną dowodzi o samodzielnej, nie budzącej żadnych zastrzeżeń kształtującej się wizji budowania własnej drogi i miejsca we współczesnej muzyce jazzowej. Praca ma znaczący wkład w rozwój zarówno dyscypliny artystycznej reprezentowanej przez doktoranta, jak i całej dziedziny sztuk muzycznych.

Niniejszym stwierdzam, że Kandydat wykazał się głęboką wiedzą teoretyczną, a także umiejętnościami do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej. W ten sposób doktorant rozwiązał założone zagadnienia artystyczne i spełnił bez zastrzeżeń wymagania art. 13 ust.1 ustawy z dnia 14.03.2003 roku.

Pracę przyjmuje i stawiam wniosek o jej przyjęcie.

dr hab. Tomasz Kudyk



Warszawa, 11.01.2016

Podstawowe dane osobowe recenzenta

dr hab. Janusz Szrom
dziedzina: sztuki muzyczne
dyscyplina: wokalistyka
adres: Płatowcowa 46,
02-635 Warszawa
tel: 609 100 300
e-mail: januszsrom@gmail.com

RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr Piotra Schmidta sporządzona w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie: sztuki muzyczne, w dyscyplinie: instrumentalistyka

Zleceniodawca recenzji

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
Wydział Wokalno-Instrumentalny

Dotyczy

Uchwały Rady Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej w Katowicach z dnia 29 października 2015 roku Rada Wydziału Wokalno - Instrumentalnego, w trybie przewidzianym ustawą z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach i tytule w zakresie sztuki (tekst jednolity – Dz. U. 2014 poz. 1852 z późn. zm.) oraz Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 3 października 2014 r. w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz. U. 2014 poz. 1383), o wszczęciu na wniosek Pana mgr Piotra Schmidta przewodu doktorskiego na stopień doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie: instrumentalistyka.

Do nadesłanego mi przez Pana Dziekana Wydziału Wokalno - Instrumentalnego prof. dr hab. Władysława Szymańskiego, pisma sygnowanego datą 20.11.2015r. Informującego o wyznaczeniu mojej osoby na recenzenta pracy Piotra Schmidta, zatytułowanej „Możliwości wykonawczo-interpretacyjne na trąbce w muzyce jazzowej w kontekście pracy zespołowej na podstawie twórczości własnej” oraz dzieła artystycznego nagranych na płycie CD audio, została dołączona pełna dokumentacja.

Na płycie CD, nagranej w Katowicach w dniu 12.10.2015 znalazły się następujące utwory:

1. "Empathy" Duka Pearsona z płyty "Black Monolith" zespołu Wierba & Schmidt Quintet
2. "Empathy" Duka Pearsona z płyty "Getxo Live" zespołu Wierba & Schmidt Quintet
3. "White Darkness" Michała Wierby z płyty "Getxo Live" zespołu Wierba & Schmidt Quintet
4. "Struggle" Piotra Schmidta z płyty "Live at Jazz Nad Odrą" zespołu Generation Next

Dzieło artystyczne zostało zarejestrowane przez następujących wykonawców

"Empathy" Duka Pearsona z płyty "Black Monolith"

Piotr Schmidt na trąbce, Marcin Kaletka na saksofonie tenorowym, Michał Wierba na fortepianie, Michał Kapczuk na kontrabasie i Sebastian Kuchczyński

"Empathy" Duka Pearsona z płyty "Getxo Live"

Piotr Schmidt na trąbce, Marcin Kaletka na saksofonie tenorowym, Michał Wierba na fortepianie, Michał Kapczuk na kontrabasie, Sebastian Kuchczyński oraz Dante Luciani 9 wykładowca University of Miami)

"White Darkness" Michała Wierby z płyty "Getxo Live" zespołu Wierba & Schmidt Quintet

Piotr Schmidt na trąbce, Marcin Kaletka na saksofonie tenorowym, Michał Wierba na fortepianie, Michał Kapczuk na kontrabasie i Sebastian Kuchczyński

"Struggle" Piotra Schmidta z płyty "Live at Jazz Nad Odrą" zespołu Generation Next

Piotr Schmidt na trąbce, Jacek Namysłowski na puzonie, Tomasz Wendt na saksofonie tenorowym, Gabriel Niedziela na gitarze, Francesco Angiuli na kontrabasie i Arkadiusz Skolik na perkusji

Do pracy dołączona została następująca dokumentacja

1. Praca doktorska mgr Piotra Schmidta
2. Wniosek o wszczęcie przewodu
3. Życiorys
4. Dokumentacja i opis dorobku twórczego i artystycznego
5. Rekomendacja podpisana przez prof. dr hab. Wojciecha Niedzielę
6. Rekomendacja podpisana przez prof. AM Jerzego Jarosika
7. Propozycja promotora (dr hab. Grzegorz Nagórski)
8. Wykaz publikacji naukowych
9. Kwestionariusz osobowy
10. Wykaz nagród i wyróżnień
11. Certyfikat z języka nowożytnego uprawniający do zwolnienia z egzaminu
12. Dokumentacja umów o pracę w ośrodkach dydaktycznych

Podstawowe dane o kandydacie

Piotr Schmidt, urodzony w 1985 roku, trębacz, leader zespołów jazzowych. Wykładowca na Akademii Muzycznej w Katowicach oraz na Instytucie Jazzu w Nysie. Nauczyciel we Wrocławskiej Szkole Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Zbigniewa Czwojdy.

Piotr Schmidt jest absolwentem Akademii Muzycznej w Katowicach, Instytutu Jazzu. Gry na trąbce uczył się pod kierunkiem Piotra Wojtasika. Studia dzienne ukończył z wyróżnieniem. Piotr Schmidt jest stypendystą University of Louisville, Kentucky, USA 2006, ponadto ma na swoim koncie wiele indywidualnych osiągnięć:

Nagroda indywidualna na "Jazz nad Odrą" 2008

Nagroda indywidualna na "I'st Tarnów Jazz Contest" 2008

Nagroda indywidualna na "Jazz nad Odrą" 2009

II miejsce na "Zmaganiach Jazzowych" w Szczecinie, 2008

Grand Prix na "III Novum Jazz Festival" w Łomży, 2010

Nagroda dla Najlepszego Solisty Festiwalu na Getxo Jazz Festival, Hiszpania 2010

Nagroda Prezydenta Miasta Gliwice za osiągnięcia w dziedzinie twórczości artystycznej, upowszechniania i ochrony kultury (2012)

Nagroda Okolicznościowa Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2013)

Nagrody zespołowe Piotra Schmidta:

Grand Prix na XXX Międzynarodowym Festiwalu Młodych Zespołów Jazzowych „Jazz Juniors”, Kraków 2006.

Grand Prix na „I'st Tarnów Jazz Contest”, Tarnów 2008

Grand Prix na „Krokus Jazz Festival”, Jelenia Góra, 2008

Grand Prix na „XII Ogólnopolski Przegląd Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych”, Gdynia 2009

II miejsce na Hoeilaart Jazz Festival, Belgia 2010 (za World Trio z Nowego Jorku, którego pianista grał trasę z Marcusem Millerem).

Grand Prix oraz Nagroda Publiczności na Getxo Jazz Festival, Hiszpania 2010

Piotr Schmidt ma na swoim koncie siedem wydanych, autorskich płyt, w tym cztery z zespołem Wierba & Schmidt Quintet, jedną z zespołem Piotr Schmidt Electric Group, jedną z zespołem Generation Next i jedną ze Schmidt Electric (kontynuacja Piotr Schmidt Electric Group). Od czterech lat znajduje się w pierwszej szóstce jako "najlepszy trębacz jazzowy roku" w ankiecie Jazz Top magazynu Jazz Forum. W 2012 roku w związku ze swoją działalnością znalazł się na okładce internetowego magazynu branżowego Jazzpress.

Współpracował m.in. z takimi muzykami jak: Walter Smith III, Grzegorz Nagórski, Wojciech Niedziela, Jacek Niedziela-Meira, Maciej Sikąła, Benjamin Drazen, Adam Wendt, Wojciech Karolak, Krystyna Prońko, Dante Luciani, Grzech Piotrowski, Paweł Kaczmarczyk, Dominik Wania, Piotr Baron, Karol Ferfecki Kazimierz Jonkisz, Adam Kowalewski, Michał Barański, Paweł Tomaszewski, Sebastian Frankiewicz, Mariusz Bogdanowicz czy Wiesław Pieregórólka.

Reasumując dorobek – doktorant Piotr Schmidt pomimo młodego wieku ma na swoim artystycznym koncie poważne osiągnięcia zarówno te związane z działalnością koncertową jak i studyjną. Mnogość udokumentowanych działań dydaktycznych, koncertowych, wyróżniające

osobowość muzyczną nagrody oraz siedem autorskich płyt zasługuje na pełne uznanie oraz potwierdza ugruntowaną pozycję w środowisku muzycznym.

Dzieło artystyczne.

Dzieło artystyczne, to zapis cyfrowy czterech utworów pochodzących z trzech różnych płyt CD

1. "Empathy" Duka Pearsona z płyty "Black Monolith" zespołu Wierba & Schmidt Quintet
2. "Empathy" Duka Pearsona z płyty "Getxo Live" zespołu Wierba & Schmidt Quintet
3. "White Darkness" Michała Wierby z płyty "Getxo Live" zespołu Wierba & Schmidt Quintet
4. "Struggle" Piotra Schmidta z płyty "Live at Jazz Nad Odrą" zespołu Generation Next

Rozprawa teoretyczna. Ocena. (Wstęp, rozdział pierwszy, rozdział drugi).

Wstęp.

Na początku dysertacji autor skreśla na jej kartach konstrukcję pracy opisując zawartość kolejnych jej rozdziałów i wyjaśnia ideę powstania pracy słowami:

„Koncepcja tego opisu pracy doktorskiej polega na wnikliwym przeanalizowaniu wpływu sposobu grania sekcji rytmicznej pod względem rytmu, melodyki, frazowania, dynamiki, harmonii czy kolorystyki na kształtowanie improwizacji przez solistę i odwrotnie.

W dalszej części pracy przeprowadza nas przez historię jazzu rozpoczynając podróż w czasie od ery nowoorleańskiej, nazywanej Jazzem Formatywnym, dalej przez Chicagowską Erę Jazzu lat 20-tych, Erę Swingu lat 30-tych, Beebopu lat 40-tych, Cool'u oraz Third Stream'u lat 50-tych, następnie Hard Bopu przełomu lat 50-tych oraz 60-tych, Free Jazzu lat 60-tych, Soul'u, Fanku oraz Fusion lat 70-tych aż do powrotu Bopu w latach 80-tych z początkiem ery Hip-hopu i jej rozwinięciem w latach 90-tych XX wieku.

Autor w sposób arcyciekawy przedstawia w pigułce kwestie relacji solisty z resztą zespołu, robiąc to na tzw. linii czasu, opisując największych mistrzów gatunku, ich geniusz, kierunki które wyznaczyli oraz składy instrumentalne które formowali na przestrzeni lat, kładąc podwaliny pod dzisiejszą muzykę jazzową i rozrywkową w ogóle.

Autor przytacza historię muzyki jazzowej ściśle korelując z tematem pracy.

Cytuję: „Wszystkie te gatunki i okresy w muzyce jazzowej charakteryzowały się odmienną koncepcją dotyczącą relacji sekcji rytmicznej względem solisty”.

Rozdział pierwszy:

Historia trębaczy i ich możliwości wykonawczo-interpretacyjnych w muzyce jazzowej.

Rozdział pierwszy to kolejna dawka historii, tym razem bardziej ukierunkowana na sylwetki gigantów trąbki oraz ich języka muzycznego, który jest poddawany pewnego rodzaju defragmentacji. Autor pracy zapoznaje nas ze sposobem kształtowania dźwięku liderów instrumentu, ich rodzajem artykulacji sposobem prowadzenia frazy. Wszystko, jak pisze autor po to „By lepiej zrozumieć możliwości wykonawczo-interpretacyjne tego instrumentu”.

Znowu zajmujemy miejsce w maszynie czasu która zabiera nas w lata 20-te XX wieku, na ulice Nowego Orleanu, gdzie na platformach reklamowych biją się o palmę pierwszeństwa Buddy

„King” Bolden, Freddie Keppard czy Joe Oliver. Muszę przyznać że pracę czyta się naprawdę dobrze, niemal jak książkę podróżniczą a wartością dodaną do treści dysertacji są sylwetki najciekawszych postaci świata jazzu, ich codzienne muzyczne życie, a co najciekawsze niezwykle historie z ich życia, jak choćby ta opowiadająca o tym, jak Freddie Keppard nie został w roku 1916 pionierem pierwszych nagrań instrumentu, którego uwiecznienie na płycie z nr.1 z całą pewnością postawiły by go na najwyższym, muzycznym piedestale.

Oczywiście oprócz arcyciekawych historii, które odnaleźć można gdzieś między wierszami pracy dowiadujemy się też z jej analitycznej faktury o sposobie realizacji partii solowych mistrzów instrumentu, oraz ich języku artystycznym.

Poczynając od wspomnianego Nowego Orleanu lat 20-tych uciekamy z niego wraz z największym trębaczem tego okresu Louisem Armstrongiem do Nowego Jorku i tam jesteście świadkami wielkich przeobrażeń stylistycznych „Swym frazowaniem, pomysłami, drivem, melodyką bluesową, stop time'ami i swingiem (4/4 feel) wpłynął na rozwój innych muzyków”. Potem nasza maszyna czasu zabiera nas w Erę Swingu a tam czekają na nas ze swoją muzyką i dużymi zespołami tacy giganci jak Harry James, z którym debiutował nikomu nie znany wtedy 24-letni Francis Albert Sinatra, Roy Eldridge, tata kolejnego nurtu w muzyce jazzowej, ekstremalnie skomplikowanego Beebopu, dalej napotykamy sylwetki jego muzycznych dzieci: Fats Navarro, Howard McGhee, Kenny Dorham,

Miles Davis oraz największy z nich - John Birks „Dizzy” Gillespie.

Jak pisał w swojej historii jazzu Jacek Niedziela „„Wirtuozowskie, ekspresyjne wykonawstwo, solistycznie zorientowane utwory i zasadniczo odmienny rodzaj akompaniamentu były reakcją na melancholijne i sentymentalne utwory bigbandowe z czasów wojny”

Następnie wprost z gorącego beebopowego tygla wpadamy na erę Cool i słuchamy cudownie śpiewającego melodyjne ballady Cheta Bakera czy ekstremalnie oszczędnego w wyrazie Milesa Daviesa.

Muzycznym językiem lat 50-tych i 60-tych doskonale władają Clifford Brown, Lee Morgan i Freddie Hubbard. Każda z sylwetek opisana w pracy autora jest potraktowana z osobna, z wielką precyzją oddaje czytelnikowi w pełnej krasie sposób ich gry, zawsze skorelowanej z kontekstem opisywanego problemu: relacje solista – zespół, solista – solista.

Nie inaczej jest z najmłodszymi, którzy znaleźli się na „naukowym widelcu” Piotra Schmidta: Woody Shaw, Wynton Marsalis, Wallace Roney czy zupełnie mi nie znany Ambrose Akinmusire. Każdy z nich otrzymał na kartach tej pracy zasłużone miejsce i poświęconą mu uwagę. Dzięki temu rozdziałowi autor przybliżył czytelnikowi osoby muzyków, które w jakimś sensie przestają być jedynie postaciami historycznymi, a za sprawą sprawnej retoryki i pisarskiego talentu stają się ludźmi z krwi i kości. Muzykami, którzy nad swoim językiem artystycznym pracowali w konkretnych zespołach, z konkretnymi muzykami w konkretnych okolicznościach.

Rozdział drugi:

Historia rozwoju interakcji w zespole jazzowym.

Rozdział drugi to karkołomne zadanie polegające na analizie „interakcji solisty z sekcją rytmiczną i próba porównania tych zjawisk w kontekście kolejnych stylów muzyki jazzowej zaliczanych do głównego nurtu w oparciu o pięć najważniejszych okresów stylistycznych w historii jazzu: Jazzu Tradycyjnego, Swingu, Beebopu, Hard-bopu oraz Neo-bopu”.

Podrozdziały:

Jazz Tradycyjny - Lata 20' - Louis Armstrong.

Twórcą opisywanym przez autora w tym podrozdziale staje się legendarny Satchmo z jego sławnym

solo wokalnym zaśpiewanym w „Hotter Than That”. Na podstawie przykładu nutowego oraz opisu słownego omawianego nagrania dowiadujemy się o przejawach muzycznego geniuszu Armstronga, oraz że interakcja pomiędzy solistą a zespołem nie była jazzowym daniem głównym tego okresu. „W tamtych czasach sekcja rytmiczna skupiała się na utrzymywaniu pulsu w jego podstawowej formie. Solista także nie inspirował się w swej grze pozostałymi wykonawcami”.

Swing - Lata 1935 do 1945. Roy Eldridge.

Przykład nutowy utworu „Rockin' Chair” napisanego specjalnie dla artysty w roku 1929 jest jego kolejnym wcieleniem bo omawiana wersja pochodzi z roku 1941, a więc mamy do czynienia z nagraniem które dzieli od jego narodzin ponad dekada. Dla rozwoju tak młodego kierunku współczesnej muzyki, jakim był jazz dekada to odległość wręcz kosmiczna, pozwalająca rzucić zupełnie nowe światło na temat dysertacji, czyli relacje solista-zespół. Przełom lat 30-tych oraz 40-tych to hegemonia bigbandów, a wielkie składy niosły ze sobą poważne aranżacje. W miejscu w którym zaczyna się mowa o aranżacjach na wielkie orkiestry kończy się absolutna swoboda wykonawcza wypływająca choćby z tradycji „Head arrangements”. Autor znakomicie naświetla zagadnienia języka muzycznego solisty uzależnionego od pomysłu wpływającego z aranżu: „solista stosuje pauzy i pozostawia przestrzeń dla zespołu, co wynika ze znajomości aranżacji. Pozwala to na zachowanie przejrzystości w dialogu między solistą, a big-bandem” i dalej idąc za cytatem opisującym partię riffową bandu: „W partii orkiestry występują dwa zaakcentowane akordy, których najwyższy dźwięk f2 grany jest przez sekcję trąbek. Dźwięk ten staje się punktem wyjścia do dalszej improwizacji solisty, który gra go na czwartą miarę taktu 43, przedłuża o kolejną ćwierćnutę i dopiero od drugiej miary 44 taktu kontynuuje solo. Taki zabieg sprawia, że zachowana zostaje ciągłość narracji - solista niejako przejmuje frazę orkiestry.

Reasumując recenzję kolejnego podrozdziału, dzięki świetnie dobranemu przykładowi muzycznemu poznajemy arkana stylów gry kolejnego solisty osadzonego w kolejnej jazzowej erze, a wszystko to cały czas pod kątem wyjątkowych relacji zachodzących pomiędzy solistą a zespołem muzycznym.

Bebop - Lata 1945 do 1955. Fats Navarro.

Analizowany utwór, a dokładniej rzecz ujmując jego fragment, dotyczący solo pochodzi z roku 1948. Autor w tym przykładzie pokusił się o dość drobiazgowo zdefiniowanie sposobu gry całej sekcji akompaniującej, gdyż jak się domyślam dalszy fragment pracy, dotyczący analizy interakcji zachodzącej pomiędzy solistą a resztą zespołu wypływa właśnie ze sposobu zaabsorbowania przestrzeni muzycznej przez zespół. Bebop to czas szalonych temp i wysublimowanej, miejscami arcy trudnej harmonii. Można ten styl porównać jak myślę, do szybkiej samochodowej jazdy, która odbywa się na krętej górskiej ścieżce. Nie ma w tej podróży miejsca na rozglądanie się za okolicznościami przyrody, a w zamian za to jest to czas intensywnych procesów myślowych mających za zadanie utrzymać się we właściwym pulsie, oraz na właściwym harmonicznym torze. Jak zauważa sam autor: „Bebop nie jest stylem, w którym spontaniczna interakcja sekcji z solistą byłaby najważniejsza”.

Idąc za przykładem nutowym takt po takcie odnajdujemy jednak całkiem wyraźne ślady współpracy, które dotyczą raczej wybranych części, partii utworu, które emocjonalnie ewoluując zabierają i niosą na energetycznej fali muzyków i solistów. w Bebopie muzycy kreują swoją grę swobodnie, są wolni od aranżacyjnych ograniczeń (choć nie od formy, pulsacji i przebiegu harmonicznego) i mogą aktywnie reagować na to, co słyszą w danej chwili. Okres ery beebopu jest diametralnie inny niż poprzedzający go swing obwituający w ściśle zaaranżowane projekty. Osobiście dodałbym, że swing jest erą bazującą głównie na emocjach, bazujący na muzyce tanecznej, łatwej i przyjemnej, acz najczęściej bazującej na niezwykle wyrafinowanych aranżacjach. Era beboopu to dla mnie era czysto intelektualna, zrywająca z lukrowym charakterem orkiestr tanecznych, trzymająca emocje na „intelektualnej uwięzi”.

Hard-Bop (1954 do drugiej połowy lat 60'). Freddie Hubbard.

Autor rozpoczyna swą opowieść o kolejnym okresie od charakterystyki składów muzycznych definiujących opisywany rozdział historii muzyki jazzowej. Objasnia w szczegółowy sposób kolorystykę „nietypowych” jak na czasy poprzedzające omawiany okres zestawów instrumentów w zespołach, ich kolorystykę oraz sposób realizacji akompaniamentów. „Dobór instrumentów w zespole określa sposób stosowania poszczególnych elementów dzieła muzycznego” - pisze. Sięgając po osobę pianisty Billa Evansa wprowadza czytelnika w świat muzyki jego fortepianowego trio, jednocześnie zaznaczając o wyjątkowości składu, w którym nie odnajdujemy żadnego instrumentu solowego, co jest właśnie znakiem czasu. Opisując szczegółowo zobrazowany przykład nutowym jeden z najbardziej rozpoznawalnych standardów w historii muzyki jazzowej „The Autumn Leaves”, nakreśla nam muzyczny język każdego z członków akompaniującego combo. W ten sposób poznajemy główne kierunki w sposobie traktowania poszczególnych instrumentów dla osiągnięcia takiej a nie innej kolorystyki brzmienia zespołu: „Sposób, w jaki to robią i kunszt z jakim dbają o najdrobniejsze szczegóły oraz detale związane z jakością wydobywania dźwięków, stanowi o wyjątkowości tego zespołu. Swoją nowatorską grą i wyjątkową koncepcją kształtowania brzmienia zespołu na przełomie lat 50' i 60' dokonało przełomu w sposobie podejścia do gry w trio fortepianowym”. Opisując relacje zachodzące pomiędzy muzykami stwierdza, że „Dywersyfikacja rytmiki w wypowiedziach muzycznych w Bill Evans Trio jest najbardziej zauważalna. Trudno tu o rutynę, widać, że muzycy kreują przestrzeń i aktywnie korespondują poprzez twórczą realizację swoich partii”

W dalszej części podrozdziału do trio Evansa dołącza trębacz ery hard bopu Freddie Hubbard. Analiza solo w utworze „You're My Everything” pozwala nakreślić autorowi relacje zachodzące na poszczególnych etapach jego trwania. Szczegółowa analiza przeprowadzona takt po takcie daje nam obraz inspiracji wielopłaszczyznowej. Jak pisze autor „[z jednej strony melodyczna i rytmiczna, w której pianista imituje motyw końcowy frazy trębacza...] [...wyraźne nawiązanie do rytmiki frazy granej przez trębacza...] [Z drugiej strony zachodzi inspiracja harmoniczna...]” Konkluzja tego podrozdziału jest świadectwem kierunku rozwoju interakcji zachodzących pomiędzy muzykami, który przyjęty w poprzednich etapach rozwoju muzyki jazzowej był kontynuowany w erze Hard-bopu: „Poziom interakcji i wzajemnego wpływania na siebie instrumentalistów w zespole jazzowym na przestrzeni lat ulega ewolucji. Rozwija się również zależność pomiędzy partiami poszczególnych instrumentów. Przystają być statyczne, a zaczynają być coraz bardziej powiązane ze sobą i od siebie zależne”.

Neo-Bop (1980 do współczesności). Wynton i Branford Marsalisowie.

W tym rozdziale autor wybierając utwór „Cain and Abel” sięga celowo do historii muzyki jazzowej, do jazzu tradycyjnego a sama kompozycja, idea i sposób jej realizacji staje się pomostem łączącym okres jazzu tradycyjnego z nowoczesnym neo-bopem. Przykład nutowy oraz jego realizacja dotyczy improwizacji kolektywnej tak bardzo istotnej dla okresu lat 20-tych. Ten unikalny styl, właśnie ze wzgl. na jego zamierający, wręcz archaiczny charakter jest zdaniem autora godny przeprowadzonej analizy.

Ciekawe, że koło historii zawsze dopełnia swojego biegu, bo oto w opisywanych podrozdziałach jesteśmy świadkami podróży, która swój początek miała w „Kraju melodii” -ery jazzu formatywnego, tradycyjnego powstałego na ulicach Nowego Orleanu, by zaraz potem udać się do Chicago, „Kraju harmonii” ery big-bandów, następnie „Kraju szybkiego tempa” – okresy bee-bop, Nowy York”, potem wizytujemy w „Kraju Pulsu ósmawkowego” – okres funk, jazz-rocka, następnie lądujemy w „Kraju rytmu” – era hip-hopu, by na powrót znowu wylądować w „Kraju melodii” - Neo-bop.

Z opisywanego fragmentu utworu, dotyczącego kolektywnego solo braci Marsalisów dowiadujemy się, że „We wspólnym solo Wyntona i Branforda Marsalisów słycać wyjątkową wręcz staranność w kreowaniu melodii w oparciu o wzajemne inspiracje. Poziom zapożyczeń, przekształceń, uzupełnień, powtórzeń, wtrąceń, nawiązań i innych sposobów odnoszenia się do drugiego solisty

jest zadziwiająca”.

Ten kto zna wypowiedzi Wyntona Marsalisa na temat współczesnej muzyki jazzowej szybko zorientuje się, że tak przechylona szala w kierunku stylu pochodzącego z okresu formatywnego jest bardzo bliska muzykowi, który niemal na każdym kroku swojej muzycznej działalności z wielką estymą odnosi się do historii gatunku, samego siebie nazywając wręcz muzycznym tradycjonalistą. Taki też wyłania się obraz muzyki z analizowanego solo obu braci.

„Powyższa solówka obfituje w interakcyjność. Soliści do tego stopnia słuchają się wzajemnie, że udaje im się wspólnie tworzyć napięcia rytmiczne, dynamiczne, artykulacyjne oraz harmoniczne”. Z analizowanego materiału dowiadujemy się, że rola zespołu nie jest aż tak wyeksponowana, co w moim rozumieniu może być dodatkową wartością dodaną, kiedy mówimy o powrocie do przeszłości. Z podanego przykładu jasno wynika, że wszyscy członkowie zespołu doskonale zrozumieli ideę powrotu do grania niejako w stylu formatywnym: „W omawianej solówce nie następuje praktycznie żadna interakcja z kontrabasistą. W momencie, gdy w zespole nie ma instrumentu harmonicznego, rola kontrabasisty ulega zmianie. Gdy soliści kreują swoje improwizacje w urozmaicony rytmicznie sposób, tworząc gęstą fakturę, tradycja muzyki jazzowej najczęściej proponuje basiście grę bardziej zachowawczą, która podkreślałaby puls utworu”.

Dzieło artystyczne. Ocena. (Rozdział trzeci).

Możliwości wykonawczo-interpretacyjne na trąbce w kontekście pracy zespołowej na podstawie twórczości własnej.

„Empathy”

Rozdział ten otwierają dwa bliźniacze nagrania kompozycji Duke'a Pearsona „Empathy”, które różnią się między sobą przestrzenią w jakiej zostały zrealizowane. Jedno z nich to wersja studyjna zespołu Wierba & Schmidt Quintet, a druga to realizacja koncertowa pochodząca z koncertu w Getxo w Hiszpanii. W obu przypadkach mamy do czynienia z tym samym składem muzyków, tyle że w wersji koncertowej nieobecny jest Dante Luciani na puzonie.

Analiza obu przypadków dotyczy wybranych, najciekawszych fragmentów nagrań zaświadczających o zjawisku interakcji zachodzących pomiędzy muzykami a solistą trębaczem. Dokonywana jest ona jednocześnie na czterech systemach pięciolinii, na której odnajdujemy kolejno licząc od góry zapis partii trąbki, perkusji, fortepianu oraz kontrabasisty.

Graficznie przedstawiona sytuacja bardzo pomaga zrozumieć opisywane zależności zachodzące między muzykami, oraz pozwala na łatwe śledzenie tzw. punktów stykowych komunikacji między muzykami.

Zapis graficzny jest dokładnie skorelowany z opisem słownym następujących w nagraniach wydarzeń: „Od początku sola trębacz posługuje się głównie narracją opartą o triole ósemkowe. Ten rodzaj pulsacji po 10 taktach staje się tak wyrazisty i sugestywny, że w momencie, pojawienia się pauz w partii trębacza (takty 11-12) poszczególni instrumentalisci kolejno imitują ostatnią jego frazę”.

Oba nagrania opisane są rzeczowo ze szczególną uwagą skierowaną na relacje solista-zespół. Sam autor, wspominając o różnicach polegających na realizacji nagrań w dwóch różnych przestrzeniach studyjnej oraz „na żywo” stawia retoryczne pytanie: „Czy te czynniki i w jakim stopniu miały wpływ na oba wykonania, jest kwestią do dyskusji”, sam jednak zwraca szczególną uwagę na koncertową wersję każdego dzieła muzycznego, którego zwykle w muzyce jazzowej charakteryzuje większy ładunek emocjonalny, a którego opis dotyczący analizy omawianego utworu raczej pomija: „Dynamika gry członków zespołu jest jednym z tych elementów dzieła muzycznego, które nie są na bieżąco opisywane, a ewidentnie wynikają z rodzaju i poziomu interakcji” pisze.

W wersji studyjnej utworu zabrakło mi, przynajmniej poczucia kontynuacji myśli w chwili przejścia przez trębacza inwencji którą zaproponował saksofonista, co byłoby świetnym pretekstem do zaznaczenia istoty sprawy opisywanej w niniejszej pracy. W moim rozumieniu mogła to być jakakolwiek forma przechwycenia, lub zmodyfikowania motywu frazy, bądź to melodycznego bądź to rytmicznego zaproponowanej na końcu solo saksofonu. Doskonałym za to przykładem wzajemnego „słuchania się” jest reakcja pianisty i jego odpowiedź na zdefragmentowane frazy trębacza, słyszane w początkowej fazie jego solówki zbudowanej na skali chromatycznej. Tę ideę słyszymy w jego akompaniamencie podążającym na chwilę wytyczoną przez trębacza ścieżką, nieco rozszerzającym harmonię utworu (przykład 25). Następnie pianista rozrzedza fakturę swojego akompaniamentu aż do chwili kompletnego jego poniesienia, co z kolei, jak myślę pozwala trębaczowi na dalszą „legalizację” skali chromatycznej.

„Empathy” z płyty „Getxo Live”

W pełni doceniając kunszt improwizatorski trębacza zachwycając się jego techniką i kunsztem o czym zaświadczały zasłyszane i udokumentowane na papierze nutowym frazy. Dodatkowo jego muzykalność oraz siła przekazu potrafi zupełnie zmienić kierunek narracji całego zespołu. Takim niezwykle momentem jest dla mnie fragment melodii o diatonicznej prowienienności, która pojawia się na przestrzeni taktów 17 – 21.

Kolejny, arcyciekawy przykład zaświadcza o długoletnim stażu zespołu to takty 35 do 40 obfitujące w doskonałe przykłady korelacji zespołowej na wszystkich instrumentalnych płaszczyznach. Zaproponowana przez trębacza ósemkowa ścieżka prowadząca w dół z użyciem skali chromatycznej natychmiast staje się wspólną drogą, którą podąża cały zespół.

W takcie 39 oraz 40 trębacz powraca swoją melodią do narracji triolowej i natychmiast cały zespół na pierwszą miarę taktu 41 wyrusza wraz z nim w dalszą muzyczną podróż drogą pulsującą podziałami triolowymi.

Oba utwory zdają się potwierdzać opinię o muzyce jazzowej, że ta nabiera prawdziwego ciężaru gatunkowego dopiero podczas konfrontacji z publicznością. Nie ma się temu co dziwić. Taka jest natura jazzu, który jako niepokorny gatunek wciąż szuka najbliższej okazji ku temu, aby po pierwsze wyrwać się z kajdan jakichkolwiek nakazów formalnych, a po drugie niemal bezwzględnie domaga się kontaktu z odbiorcą „na żywo”, z którego czerpie energię witalną niezbędną do życia.

Tak też w mojej opinii przedstawia się sytuacja omawianych „bliźniaków”.

Oba są pełnowartościowymi bytami, ale każdy z nich ma zupełnie inny charakter.

Warto w tym miejscu przytoczyć filozofa Romana Ingardena: „Do pełnego objawienia się dzieła w pewnym określonym wykonaniu trzeba zatem jeszcze dwóch czynników: interpretatora i słuchacza (publiczności). I tu twórca, mniej lub bardziej kongenialna działalność wirtuoza i odpowiednie zachowanie słuchacza zaczynają odgrywać rolę istotną”.¹

„White Darkness”

Charakter kompozycji przynosi mi na myśl muzykę legendarnej formacji „Muzycznych Posłańców”, której ojcem założycielem był perkusista Art Blakey.

Oczywiście jest to tylko zwykłe porównanie współcześnie brzmiącej kompozycji do wzorca pochodzącego z lat 50-tych, ale myślę że odwołanie się do takiej muzycznej legendy może twórcom omawianego utworu przysporzyć jedynie splendoru i w moim rozumieniu staje się wartością dodaną.

Kompozycja Michała Wierby na samym początku charakteryzuje się nieco groovewowym

¹ Roman Ingarden, *Studia z estetyki*, tom III, PWN, Warszawa 1970, s. 150

charakterem, który jest konsekwencją stałego schematu rytmicznego realizowanego przez kontrabas solo. Po pierwszych ośmiu taktach do zaproponowanego przez kontrabas kolorytu dołącza perkusista podkreślając jeszcze mocniej transowy charakter pierwszej części kompozycji. W części w której analizowana jest partia solo trębacza autor dysertacji wyznacza trzy punkty styczne, dotyczące najciekawszych fragmentów zaświadcujących o nadzwyczajnej korelacji zachodzącej pomiędzy solistą a zespołem, podkreślając jednocześnie że w jego opinii to jedyne fragmenty warte uwagi, ponieważ szybkie tempo granego utworu wyznacza soliście oraz zespołowi kierunek myślenia każdego z „departamentów” zespołu z tzw. podziałem na ich role. Rzeczywiście ogólna motoryka utworu wynikająca być może z groove'owego charakteru utworu opartego na walkingu dzieli zespół na sekcję akompaniującą, pilnującą istoty samego groove'wu i na solistę, który ów groove od czasu do czasu próbuje złamać, nadając mu swoją inwencją twórczą nowy kierunek, co w istocie rzeczy może się odbywać głównie, ale nie wyłącznie na bazie rytmu. W mojej ocenie rytm jest pierwszym determinanem, którego interpretacja potrafi „spacyfikować” sekcję akompaniującą, a jego hegemonię w muzyce jazzowej zawsze podkreślał jeden z najwybitniejszych trębaczy jazzowych Dizzie Gillespie: Rytm jest punktem wyjścia.. fundamentem na którym budujesz ..Temu pulsowi rytmicznemu który tworzy się w Twoim umyśle podporządkowuje się melodia. Na tym " dywaniku rytmicznym umieszczasz swoje nutki. Rytm to pierwsza sprawa nad jaką myśl”.

„Struggle”

Autorska kompozycja taktowana na 6/4 ukazuje nam drugą twarz osoby Piotra Schmidta, który urasta z rangi muzyka do rangi kompozytora. Należy to podkreślić, ponieważ w ogólnej opinii panującej na temat muzyków jazzowych, każdy z nich, komponując w sposób symultaniczny, czyli improwizując na „na żywo” staje się z definicji kompozytorem.

W moim odczuciu zachodzi jednak w tych dwóch twórczych procesach pewna różnica. Unaocznia się ona właśnie wtedy, kiedy zachodzi potrzeba skonstruowania od odstaw skomplikowanej maszyny „rytmiczno-harmoniczno-melodycznej” jaką staje się pełnowartościowy utwór. Dopiero taki twór zaświadcza o kompozytorskim talencie muzyka.

W mojej opinii kompozycja Piotra Schmidta spełnia wszystkie warunki przysługujące prawdziwemu standardowi jazzowemu. Zaliczyć należy do nich niebanalną harmonię utworu oraz przede wszystkim fakt istnienia melodii złożonej z czytelnych motywów, które mają tę wyjątkową właściwość, co tzw. szlagwort w utworze słowno-muzycznym².

Solo, a właściwie call and response zachodzące pomiędzy trębaczem a puzonistą przynoszą na myśl odległe czasy, w których improwizacja kolektywna była podstawową formą muzyki improwizowanej. Przykład muzyczny nr 4 z twórczości własnej autora pracy znakomicie uzupełnia przedmiot rozprawy, uzupełniając całą dysertację o przedmiot improwizacji kolektywnej, zachodzącej prawie wyłącznie pomiędzy dwoma solistami.

Świetnie opisuje też zasady panujące wśród muzyków uczestniczących w tworzeniu dzieła muzycznego, gdzie jeśli dwóch rozmawia, to reszta stara się nie przeszkadzać - słucha. Sam autor pisze: „Choć sekcja rytmiczna i tym razem nie weszła w interakcje, a w kolejnym chorusie operuje w zbliżony sposób, założyć można, że bazuje prawdopodobnie na silnym przekonaniu, że ilość dźwięków w improwizacji obu solistów symultanicznie jest tak duża, że jakkolwiek nadmierna ingerencja ze strony sekcji rytmicznej wpłynęłaby negatywnie na proces twórczy. By do tego nie doprowadzić, sekcja rytmiczna nie ingeruje w zauważalny sposób w interakcje z solistami, zostawiając im przestrzeń do swobodnej wypowiedzi”.

²„Szlagwort – słowa rozpoczynające refren piosenki, łatwe do zapamiętania (często będące także tytułem), nierzadko stanowiące o powodzeniu utworu” (Adam Wolański, *Słownik Terminów Muzyki Rozrywkowej*, wydawnictwo PWN, Warszawa 2000, s. 226).

Rzeczywiście opisywana przez autora powściągliwość sekcji akompaniującej jest podyktowana dbałością zespołu o ogólny wyraz „rozmowy” solistów i z całą pewnością nie stanowi o braku inwencji z ich strony, a jest raczej przejawem ogromnej muzykalności.

Ładnie skonstruowana całość, poczynsz od tematu utworu poprzez niebanalną koncepcję podziału solówki na instrumenty (call and response), oraz inne sola członków zespołu sprawiają, że utwór jest bardzo ciekawy nie tylko pod względem wykonawczym ale co nie mniej ważne – kompozytorskim.

Konkluzja.

Każdy, kto choć raz spróbował językiem piśmiennym zobrazować dzieło sztuki wie, że słowo pisane jest dalekim substytutem próbującym przekazać emocje zawarte w dziele artystycznym. Popularny frazes mówiący o tym, że “o muzyce się nie pisze. Muzykę trzeba słuchać” ma swoje głębokie uzasadnienie.

Kiedy jednak przekaz sztuki musi zostać ubrany w słowa, szybko okazuje się że wymaga to nie lada dużych umiejętności oraz wiedzy merytorycznej na temat opisywanego przedmiotu badań naukowych.

Osobiście nie przepadam za nieformalnym terminem “Jazz intelektualny”, ale po krótkim namyśle muszę jednak przyznać, że jazz w istocie jest muzyką intelektualistów. Osobiście pokusiłbym się nawet o rozszerzenie tego terminu, dotyczącego określonej odmiany muzyki jazzowej na cały jej obszar. Trzeba bowiem mocno zaznaczyć, że jazz faktycznie jest grany przez intelektualistów dla intelektualistów. To jest muzyka dla wybrańców. I myliłby się ten, kto dopatrzyłby się w tak postawionej tezie jedynie dumy z faktu przynależności do grupy “jazzowych wybrańców”. Taka przynależność to tak naprawdę “prawdziwy Krzyż”. Każdy, kto uczy się muzyki jazzowej rozumie, że ten proces, proces zdobywania jazzowej wiedzy nigdy nie ma końca. Używając nomenklatury zawodowej można śmiało stwierdzić: “There is no coda here, Man”.

Tak więc mamy szczęście. Nie tylko ja, jako osoba recenzenta, znający język którym posługują się jazzmani. Szczęście mają też “zwykli” czytelnicy, bo tekst napisany przez jazzmana który trzymają w rękach jest pracą, którą po mimo stopnia skomplikowania analizowanego problemu daje się przeczytać z pełnym zrozumieniem.

Osobiście cieszę się też, że czytając tak skonstruowaną pracę czerpię z niej jako muzyk zawodową wiedzę. Mówiąc wprost - poszerzam własne horyzonty. To bardzo poważna wartość dodana dla osoby recenzenta.

Recenzent czytając prace ma głęboką świadomość tego, że trzyma w ręku dzieło muzyka, który niejako zobowiązany jest ponieść trud opisanie własnej twórczości, lub co znacznie trudniejsze - cudzej, z drugiej naukowca, który w głębi duszy jest artystą, czyli człowiekiem który z samej artystycznej natury oderwany powinien być od wszelkiego rodzaju czynności prowadzących do szeregowania, szufladkowania oraz nazywania po imieniu substancji tak ulotnej, jak dźwięki czy intencje artystów biorących udział w tworzeniu dzieła artystycznego. To zadanie niezwykle trudne, szczególnie pod względem lingwistycznym.

Tekst dysertacji napisany jest w sposób bardzo plastyczny, miejscami mimowolnie wręcz przywołujący obrazy oraz zachęcający do uruchamiania przez czytelnika muzycznej wyobraźni.

Opisy analizowanych partii solo nie noszą charakteru “naciąganego języka branżowego”, stąd styl wydaje się być lekki oraz przystępny, a jednocześnie daleki od banału i powierzchowności.

Jednocześnie czytelnik w lot wychwytuje opisywane przez autora muzyczne intencje analizowanych instrumentalistów, dodatkowo zobrazowanych przykładami nutowymi.

Autor swoją erudycją potrafi "zabrać ze sobą" czytelnika w świat tworzącej się w tamtych czasach historii muzyki jazzowej. Ta podróż zdecydowanie nosi charakter edukacyjny, choć nie jest pod względem stylistyki obciążona "naukowym ciężarem gatunkowym", co nierzadko u innych autorów prac przekłada się na brak lekkości ich "pióra". Język jakim się posługuje naukowiec jest w mojej ocenie jednym z ważniejszych czynników odpowiadających za ogólną przystępność pracy.

Analiza utworów dołączonych do dysertacji dotyczy zależności jakie zachodzą pomiędzy muzykami w warstwie melodycznej oraz rytmicznej. Rzecz jasna, że takie czynniki jak artykulacja, dynamika, ogólna temperatura wykonywanego utworu oraz kolorystyka osiągnięta wszelkimi dostępnymi na scenie środkami mają w opisywanych nagraniach miejsce, ale z formalnego punktu widzenia nie stanowią głównego celu analizy.

Należy w tym miejscu raz jeszcze podkreślić stopień trudności jaki przypada na proces opisanie dzieła muzycznego za pomocą słowa, które z samej definicji w wielu warstwach natury interpretacyjnej staje się mało precyzyjne, o czym pisze cytowany już wcześniej Roman Ingarden: „Autor musi czysto brzmieniowe podłoże dzieła tak dokładnie określić w jego materiale, by wiedział, jakie dźwięki, w jakich układach - równocześnie czy też w następstwie po sobie - mają występować w dziele. Dopiero wtedy można je w piśmie nutowym utrwalić i udostępnić innym, by umożliwić wykonanie, a tym samym ucieleśnienie dzieła. I właśnie przy tym przetwarzaniu przeczutej lub tylko myślowo z góry obliczonej, ostatecznej postaci dzieła na pismo nutowe pokazuje się, że właśnie to, co istotne w dziele, właściwie nie może być zapisane”.

Doktorant udowodnił na wybranych przykładach interakcję zachodzącą pomiędzy muzykami grającymi w jego zespole, a opisywane kompozycje poparł szczegółową analizą konkretnych przykładów nutowych zamieszczonych w pracy.

Wniosek.

Czytając pracę Piotra Schmidta przychodzi na myśl barwny język jego wielkiego ojca, a mojego ukochanego profesora Andrzeja Schmidta. Prawdę chyba mówi staropolskie przysłowie: niedaleko pada jabłko od jabłoni...”

Uważam, że praca doktorska mgr Piotra Schmidta stanowi istotny wkład w dziedzinę sztuk muzycznych oraz rozwój dyscypliny artystycznej - instrumentalistyka, a zatem spełnia warunki określone w art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku.

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.

dr hab. Janusz Szrom

