

RECENZJA ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

mgr. Przemysława Piłacińskiego

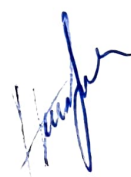
Warianty, wersje, covery. Problem tożsamości utworu w muzyce rockowej
napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek

1. Ocena wyboru tematu pracy, określenia problemu badawczego podjętego w rozprawie, celów badań, poprawności tezy badawczej i sformułowania tytułu dysertacji

Początki muzyki rockowej sięgają połowy minionego wieku. Od tego czasu jej rozwój, obserwowany równolegle do powstających i ewoluujących innych nurtów muzyki popularnej i nurtów tzw. muzyki poważnej XX i XXI wieku, zaowocował ogromnym korpusem utworów rockowych nie tylko zróżnicowanym stylistycznie, ale i imponującym ilościowo. W próbach nakreślenia genezy i charakterystyki tej muzyki wskazuje się na jej rodzajowy wyznacznik, tj. zespolenie wokalnych i instrumentalnych (często także elektronicznych) źródeł materiału dźwiękowego, a także na jej cechy gatunkowe związane z przeznaczeniem i charakterem utworu oraz obsadą i rozmiarem. Zróżnicowanie stylistyczne muzyki rockowej identyfikowane jest z kolei z układem współczynników utworu o ściśle określonym stosunku, który decyduje o integralności utworu (struktura muzyki) i ogółem środków służących do realizacji struktury, czyli konstrukcją muzyki. Zarówno cechy gatunkowe, jak i struktura oraz konstrukcja muzyki rockowej są kategoriami procesu formującego, w który – co także jest idiomatyczną cechą tej muzyki – zaangażowani są kompozytor i wykonawca będący najczęściej tą samą osobą lub grupą osób, a komponowanie i wykonywanie muzyki są na ogół jednym procesem formującym o wyraźnie zespołowym charakterze.

Istotą podjęcia określonej problematyki badawczej jest odpowiedź na pytanie, co będziemy badać, czyli wskazanie przedmiotu badań, ale także wskazanie danej procedury badawczej – z jakiej perspektywy i pod jakim kątem będą prowadzone badania pozwalające uchwycić określone zjawiska, procesy i relacje.

Podjęty przez mgr. Przemysława Piłacińskiego w recenzowanej dysertacji problem badawczy został wyrażony *expressis verbis* w tytule rozprawy – „[p]roblem tożsamości utworu w muzyce rockowej” – a w jej *Wstępie* Autor implicytnie postawił tezę głoszącą, że „[t]radycyjna koncepcja skończonego i niezmiennego dzieła muzycznego nie sprawdza się w dyskursie o muzyce rockowej”



(s. 11). Wskazany problem badawczy jest bardzo złożony i istnieje nie tylko w odniesieniu do utworów rockowych. Jest to więc temat bardzo ważny dla dyscypliny, ciągle podejmowany, co świadczy o jego potencjale i aktualności, a także bardzo trudny dla badacza, bo wymagający wielopoziomowej refleksji naukowej zarówno w odniesieniu do kontekstów teoretycznych, jak i przedmiotu badań czy wykorzystywanej metody badawczej.

Strona | 2

Autor recenzowanej pracy wskazuje, że „[z]akres przemian, którym poddawane są utwory rockowe jest znaczny: od drobnych różnic w melodii w wykonaniach koncertowych, poprzez gruntowne reinterpretacje utworów przez ich autorów i innych wykonawców, po wpłatanie w nie innych utworów, a nawet stopniowe przekształcanie do momentu kiedy zostaną opatrzone nowym tytułem” (s. 11). Doktorant zwraca również uwagę na fakt, że „[n]ierzadkim przypadkiem są też w muzyce rockowej utwory w różnym stopniu improwizowane, ale jednocześnie ujęte w wyraźne ramy” (s. 11). Wychodząc z powyższych obserwacji mgr Piłaciński już eksplicytnie formułuje cele badań, określając – choć dość enigmatycznie – jako główny cel „zapropinowanie nowego spojrzenia na problem tożsamości utworu rockowego” (s. 11), a jako dwa następne cele – po pierwsze, „dostarczenie metod analitycznych do opisu konstrukcji utworów rockowych o nie do końca ustalonej postaci oraz przekształceń, którym są poddawane w różnego rodzaju opracowaniach i wykonaniach” (s. 13) oraz po drugie, „pokazanie ważniejszych i mniej ważnych elementów struktury muzycznej oraz rodzajów i stopnia przekształceń, którym te elementy podlegają” (s. 13). Przedstawiona do recenzji dysertacja stanowi więc ambitną próbę wypracowania stosownych metod i narzędzi badawczych oraz bazy terminologicznej, mających swoje uzasadnione zastosowanie w badaniach dotyczących utworów rockowych.

Dwuczłonowa konstrukcja tytułu dysertacji wprowadza nie tylko wspomnianą już informację o problemie badawczym, ale też o przedmiocie badań. Jako przedmioty badań mgr Piłaciński obiera „[w]arianty, wersje, covery”, w domyśle – obecne w korpusie utworów muzyki rockowej, których to tożsamość wymaga naukowego oglądu. Z kolei we *Wstępie* na s. 13 czytamy o analizie porównawczej „licznych wersji trzech utworów (*The Times They Are A-Changin'* Boba Dylana, *Jumpin' Jack Flash* The Rolling Stones i *The End* The Doors)”, co sugeruje, że kategoria określona jako „wersja” nie jest ortogonalna do kategorii określonych jako „wariant” i „cover” i wykazuje wobec nich nadrzędność. Tylko tak można wytłumaczyć fakt, że w zacytowanym powyżej fragmencie zdania ze s. 13, Autor napisał o analizie porównawczej „licznych wersji trzech utworów”, a nie jak logicznie należałoby się spodziewać – *vide* pierwszy człon tytułu rozprawy – „licznych wersji, wariantów i coverów trzech utworów”. Choć samo sformułowanie tematu wydaje się poznawczo poprawne, to już dalsza lektura recenzowanej pracy rodzi wątpliwość, czy wobec zaproponowanych znaczeń kategorii stanowiących pierwszy człon tytułu dysertacji i późniejszego

ich stosowania nie byłoby bardziej uzasadnione, aby tytuł pracy brzmiał np. następująco: *Wersje a warianty i covery. Problem tożsamości utworów w muzyce rockowej*.

Konkludując ten etap oceny dysertacji stwierdzam, że o ile ocena wyboru tematyki badań, identyfikacji problemu badawczego, sformułowania głównej tezy rozprawy i celu/-ów badań, jak i postawionych – wprawdzie dopiero w rozdz. 1. dysertacji – pytań problemowych (roboczych) wynikających ze wskazanego problemu badawczego (por. s. 21) jest pozytywna, to sposób sformułowania tytułu rozprawy (jego pierwszego członu) nie jest jednoznaczny wobec obserwacji i wniosków Autora przedstawionych w treści recenzowanej dysertacji. Konstatacja ta inicjuje pochylenie się nad kwestiami polemicznymi, które pojawiają się także w odniesieniu do innych zagadnień poruszonych w recenzowanej dysertacji.

Strona | 3

2. Ocena poprawności struktury rozprawy oraz wartości merytorycznej dysertacji

Struktura pracy ma układ typowy dla opracowań naukowych włączających postępowanie analityczne, a więc zawiera część teoretyczną, metodologiczną i analityczną. Warto podkreślić, że układ ten został wyróżniony poprzez jawne wyodrębnienie rozdziałów i nadanie im stosownych tytułów. Rozprawa składa się więc ze wstępu (s. 11-19), pięciu rozdziałów merytorycznych (s. 21-301) i zakończenia (s. 303-306). Poza spisem treści, pracę otwiera jej streszczenie w języku angielskim, a zamykają ją dwa aneksy o różnej objętości i zawartości (pierwszy to pięćdziesięciostronicowy aneks zawierający transkrypcje utworu *The Times They Are A-Changin'*, a drugi – określony przez Autora jako „Zestawienia czasów trwania części *The End*” – został podzielony na zestawienie z zastosowaniem wykresów słupkowych „Różnic[-] w długości części w sekundach i jako procent czasu trwania całego utworu” (s. 373-379) oraz zestawienie z zastosowaniem wykresów kołowych „Proporcj[i] między częściami” (s. 380-385)). Dwa wspomniane aneksy poprzedza bibliografia. Struktura pracy jest więc kompletna, klarowna i merytorycznie w pełni uzasadniona.

W ocenie merytorycznej *Wstępu* dysertacji chcę podkreślić, że dla jego wartości funkcjonalnej i poznawczej, istotna jest obecność: uzasadnienia podjęcia tematu rozprawy, celu głównego i ewentualnych celów szczegółowych, tezy i pytań problemowych, określenia zakresu merytorycznego (podmiotu i przedmiotu badawczego), charakterystyki materiałów i źródeł badawczych, metodyki badań i schematu procedury badawczej, struktury rozprawy i zawartości poszczególnych rozdziałów. Mgr. Piłaciński przyjął indywidualną strategię wobec zawartości *Wstępu* i niektóre jego elementy umieścił w merytorycznych rozdziałach pracy. Tak uczynił z pytaniami badawczymi, które stawiane są w różnych miejscach recenzowanej dysertacji (por. np. rozdz. I: s. 21, 38 czy rozdz. V: s. 260). Podobnie uczynił w odniesieniu do celów szczegółowych, które artykułuje np. w odrębnym podrozdziale (*Cele i metoda analizy*, s. 260-261) rozdziału V: *The End* (The Doors), s. 257-301. Z kolei charakterystyka materiałów i źródeł badawczych czy opis metodyki badań i schematu procedury badawczej zostały

przez Autora szeroko i kontekstowo omówione w dwóch odrębnych merytorycznych rozdziałach dysertacji (Rozdz. I: *Teoretyczne ramy badań*, s. 21-61 i Rozdz. II: *Metoda analizy*, s. 63-117). Zastosowana strategia formułowania celów i pytań badawczych, a także opisu niektórych aspektów metody analizy w różnych miejscach pracy, a nie wyłącznie we *Wstępie* – co do zasady – może budzić wątpliwość, bowiem utrudnia weryfikację tego, czy wszystkie cele zostały w pracy badawczej osiągnięte, a wszystkie zadane pytania zyskały odpowiedzi. Strona | 4

Kwestią dyskusyjną jest poprawność zaproponowanego we *Wstępie* zróżnicowania znaczenia triady pojęciowej wersja – wariant – cover i to zarówno w kontekście pierwszego członu tytułu dysertacji, jak i w kontekście stosowania tych pojęć w rozdziałach analitycznych (rozdz. III-V) i zakończeniu. Pięć zastosowanych w tytule pojęć – 1. wariant, 2. wersja, 3. cover, 4. tożsamość utworu, 5. muzyka rockowa – wymaga doprecyzowania. Wprawdzie trzy pierwsze z wymienionych tu tytułowych pojęć takie doprecyzowanie zyskują już we *Wstępie* (por. s. 11-12) – dzięki zaproponowanym ich znaczeniom – a pojęcie muzyki rockowej pewnie intuicyjnie wydało się Autorowi nie wymagające wyjaśnień, to jednak pojęcie tożsamości utworu, zwłaszcza rockowego nie wydaje się już tak oczywiste. Tę niepewność poznawczą wobec rozumienia przez Autora „tożsamości utworu w muzyce rockowej” podtrzymują we *Wstępie* stwierdzenia zawarte w podrozdziale *Stan badań* (s. 15-17) i dopiero lektura treści rozdz. I. pozwala odkryć wielokontekstowe wyznaczniki „tożsamości utworu w muzyce rockowej”, na które zwraca uwagę czytelnika mgr Piłaciński.

Powracając do kwestii rozróżnienia znaczeniowego pomiędzy wersją, wariantem i coverem, przedstawionego właśnie we *Wstępie*, muszę podkreślić, że jest ono nieostre, a przez to traci swoją wartość poznawczą. W gruncie rzeczy dysertacja traktuje o tożsamości trzech konkretnych utworów rockowych w odniesieniu do ich wersji, czyli – jak pisze mgr Piłaciński – „różn[ych] postaci tego samego utworu” (s. 11). Różne natomiast są przyczyny powstawania tych wersji, choć na ogół są one spowodowane działaniami sam-ego/-ych twórc-y/-ów i jednocześnie wykonawc-y/-ów (warianty w danej wersji) lub też działaniami inn-ego/-ych wykonawc-y/-ów tego utworu (covery). Dyskusyjne jest też wprowadzenie jeszcze jednego terminu – „aranżacja”, zwłaszcza, że jest on wprowadzony zarówno w celu wyjaśnienia znaczenia „wersji” (cytat z wypowiedzi Petera Kivy’ego na s. 11), jak i znaczenia „coveru” (cytat słów Theodore’a Gracyka na s. 12). Ta strategia nie poprawia wyostrenia różnic w rozumieniu „wersji” i „coveru”, a także nie sprzyja wyjaśnieniu, że „cover” jest *de facto* określonym typem „wersji”, a wobec tego „wersja” jest w przedstawionej refleksji kategorią nadrzędną. Do kwestii tytułowych trzech pojęć powrócę jeszcze w części recenzji dotyczącej oceny merytorycznej rozdziałów analitycznych.

W pierwszym rozdziale dysertacji (*Teoretyczne ramy badań*), zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule tego rozdziału, Doktorant nakreśla niezwykle interesującą i wartościową poznawczo

dyskusję o teoriach i koncepcjach dotyczących cech i sposobów funkcjonowania różnych wytworów kultury. W dyskusji tej mgr Piłaciński polemizuje z głosami badaczy reprezentujących wiele dyscyplin nauk humanistycznych (np.: Hamm, Treitler – muzykologia, Ridley, Goodman, Gracyk, Ingarden – filozofia, Zumthor, Ong, Watt, Bartmiński – literaturoznawstwo, językoznawstwo, historia czy McLuhan, Bolter, Auslander, Grusin – medioznawstwo i komunikacja). W niezwykle umiejętny sposób z zaprezentowanej polemiki i refleksji naukowej Doktorant wybiera te teorie i kategorie pojęciowe, które świetnie sprawdzają się w nakreśleniu idiomu muzyki rockowej. Wielokontekstowość tej charakterystyki pozwala czytelnikowi zrozumieć, jakie cechy muzyki rockowej jako wytworu kultury są, zdaniem mgr. Piłacińskiego, cechami wpływającymi na poczucie tożsamości utworów muzyki rockowej. Wśród ważnych w tej części pracy wątków refleksji Doktoranta istotne wydaje się założenie, „że utwór [rockowy – JHJ] jest zmienny, ale też że różne jego wersje [sic! – JHJ] wciąż uznawane są za ten sam utwór” (s. 26). Dyskusja „koncepcji oralnej *mouvance*” Zumthora, prowadzi mgr. Piłacińskiego do hipotezy badawczej wnoszącej, iż „[u]twory rockowe można traktować jako [...] konstrukcje o niezerowej *mouvance*” (s. 27), w przeciwieństwie do utworów o „zerowej *mouvance*”, które – za Zumthorem – „wymagają ścisłego zapamiętania tekstu i zakazują wszelkich wariacji” (s. 26). Z kolei koncepcja Treitlera odnośnie do „trzech tradycji muzycznych: oralnej, pisemnej (*written*) i piśmiennej (*literate*)” (s. 27), umożliwiła Doktorantowi określić funkcję zapisu muzycznego i nagrań w kształtowaniu idiomu muzyki rockowej. Przekonują więc stwierdzenia mgr. Piłacińskiego, że „zapis muzyczny jest w muzyce popularnej zwykle dodatkiem do praktyki muzycznej” (s. 29), a w rocku jest „zazwyczaj wtórny do kompozycji wypracowanej kolektywnie przez zespół i zapamiętanej przez wspólne ćwiczenie jej na próbach” (s. 31). Stawiając słuszną hipotezę, że „[z]apis nutowy nie jest jedynym (ani nawet podstawowym) rodzajem zapisu muzycznego stosowanego przez muzyków rockowych” (s. 32), Doktorant doszedł do kolejnej ważnej obserwacji wskazującej na istotną różnicę pomiędzy funkcjonowaniem utworu muzycznego w tradycji oralnej, a muzyką nagrywaną. Jest to konstatacja bardzo istotna dla podjętej w dysertacji procedury analitycznej, bowiem „[w] przypadku muzyki nagrywanej, możemy obcować zarówno z jego [utworu muzycznego – JHJ] pierwotną formą, wszystkimi stadiami pośrednimi, jak i tą obecnie funkcjonującą w wykonaniach na żywo. Nagranie jest trwałe i niezmiennie, co skłania do interpretowania kultury zmediatyzowanej jako pokrewnej kulturom piśmiennym” (s. 33). Pierwszy podrozdział (*Oralność/piśmienność a muzyka rockowa*, s. 21-38) ocenianego w recenzji rozdz. I. kończą dwa wnioski ważne dla dalszego toku wywodu Autora: 1. „[k]ultura rocka ma cechy kultury oralnej, korzysta z zapisu muzycznego, a jednocześnie jest kulturą bardzo silnie zorganizowaną wokół nagrań” (s. 37), oraz 2. – „powinniśmy wyróżnić tu [w kulturze rocka – JHJ] procesy oralne, pisemne, piśmienne i zmediatyzowane. Proporcje między nimi będą zależne od czasów, gatunku muzycznego i wyborów konkretnego wykonawcy” (s. 38).

Drugi podrozdział (*Ujęcie performatywne utworu w muzyce rockowej*, s. 38-58) i trzeci (*Podstawa źródłowa pracy*, s. 58-62) w rozdz. I. dostarczają kilku kwestii dyskusyjnych. Wprawdzie zawarte w nich niektóre treści szczegółowe zachowują potencjał w następnych rozdziałach dysertacji, tym samym Autor pracy w odniesieniu do układu treści rozprawy realizuje zasadę ciągu wynikania – rozdział kolejny musi być kontynuacją poprzedniego, a rozdział poprzedni powinien stanowić podbudowę rozdziału następnego – to jednak co do niektórych stwierdzeń można mieć wątpliwości. Słusznie Doktorant zauważa, że problem tożsamości utworu rockowego w kontekście funkcjonowania w kulturze popularnej jego licznych wersji wyjaśnia ujęcie performatywne. Ważnym aspektem tej konstatacji jest też dostrzeganie potrzeby „włączenia praktyki muzycznej do metod badania muzyki” (s. 39), tu – muzyki rockowej. Jednakże mam wrażenie wywołane lekturą rozdziałów analitycznych (rozdz. III-V), że Doktorant włączając do metod badania tej muzyki praktykę muzyczną, ogranicza analizę tej praktyki do badań przede wszystkim tekstu muzycznego i tekstu słownego, choć i ten ostatni jest przedmiotem refleksji naukowej uwzględnianym w recenzowanej pracy w różnym stopniu. To ograniczenie ujawnia się także w omawianym tu podrozdziale, a przecież *performance studies* wprowadza perspektywę intermedialną i intermodalną czy też wręcz – multimedialną i multimodalną. Wprawdzie w części dysertacji dotyczącej tzw. ram teoretycznych badań, Autor wyraża przekonanie, że „performatywność może lokować się zarówno po stronie przedmiotu badań, jak i działań samego badacza” (s. 53), ale już Jego działania jako badacza są zogniskowane na wybranych mediach przekazu płynącego od wykonawcy do odbiorcy. Moją obserwację potwierdza zdanie mówiące o tym, że „[n]agranie i partytura są w ujęciu performatywnym jedynie powszechnie akceptowanymi i kulturowo uprzywilejowanymi postaciami utworu odpowiednio w muzyce rockowej i w muzyce poważnej” (s. 53). Oznacza to, że przypisując ujęciu performatywnemu istotną rolę jako metody badawczej, Autor jednocześnie pomija w refleksji modus wizualny nierozzerwalnie związany z praktyką wykonawczą i aktywowany przez takie media, jak ruch, gest, światło czy kolor. Problem ten ujawnia się jeszcze w kontekście prowadzonej tu przez mgr. Piłacińskiego dyskusji proponowanych przez Daviesa: „teorii gęstości dzieła” (s. 41), „typologii utworów” (s. 41) czy „podejści[a] do problemu tożsamości utworów muzycznych” (s. 42). Na s. 43 czytamy: „[n]awet kiedy Davies doprecyzowuje, że punktem odniesienia może być modelowe wykonanie, a nie zapis sensu stricto, zakłada wzorowanie się na konkretnym wykonaniu”, a dalej Doktorant konkluduje: „co faktycznie ma miejsce w przypadku coverów, ale niekoniecznie w przypadku ewolucji utworów modyfikowanych przez ich twórców”. Jednakże w rozdziałach analitycznych Autor eksplicytnie wskazuje, że punktem wyjścia analiz są wersje studyjne trzech badanych utworów, które stają się dla Doktoranta rodzajem „modelowego wykonania” i to nie tylko w przypadku analizowania coverów. W performatywnej perspektywie badawczej wersja studyjna jako rodzaj „modelowego

wykonania” jest ograniczona do modusu audytywnego bazującego na tekście słownym i tekście muzycznym jako mediach. Do tej myśli powrócę jeszcze i rozwinę ją w ocenie treści rozdziałów analitycznych. Ta wyczuwalna sprzeczność w tym aspekcie podjętych przez Doktoranta badań jest też potwierdzona w Jego komentarzu wskazującym, że „Auslander słusznie krytykuje koncepcję Theodore’a Gracyka stawiającą w centrum zainteresowania nagranie studyjne jako podstawową postać dzieła w muzyce rockowej” (s. 53). Na dodatek dalej mgr Piłaciński konstatuje: „[u]znanie, że nagranie studyjne jest samym dziełem muzycznym sprawia, że mówienie o innych wersjach [sic!] utworu staje się bowiem w analogiczny sposób zagmatwane, co gdy przyjęlibyśmy, że dziełem jest partytura” (s. 53). Można by przyjąć taką konstatację, gdyby nie fakt, że w części analitycznej Doktorant charakteryzuje wersje autorskie i covery w kontekście cech strukturalnych ekstrahowanych z nagrania studyjnego.

Umieszczenie w podrozdziale trzecim rozdz. I. dyskusji podstaw źródłowych pracy świadczy nie tylko o autorskiej strategii strukturalizacji dysertacji, ale też jest wynikiem – jak sądzę – uznania, że przedstawiona typologia źródeł ma podstawy teoretyczne, z czym oczywiście można się zgodzić, bowiem i w tej części dysertacji Autor przywołuje i dyskutuje propozycje Moore’a, Marshalla czy Zumthora. Mgr Piłaciński wyraźnie artykułuje dwa kryteria, według których dzieli źródła, tj. rodzaj nagrania i rodzaj wersji utworu (s. 58). Podział ten ma nie tylko walor poznawczy, ale i praktyczny, gdyż wynikające z tych kryteriów typy źródeł zostały uwzględnione w części analitycznej pracy. Mając na uwadze fakt polemicznej prezentacji wszystkich teorii, koncepcji i terminologii, do których odnosi się Doktorant – co niewątpliwie jest walorem dysertacji – zastanawia tu brak dyskusji wobec zaproponowanej przez Zumthora „typologii wariantów” (s. 60), którą Doktorant egzemplanuje kryterium „rodzaju wersji utworu”. W moim odczuciu dyskusja taka byłaby wskazana, bowiem Zumthor eksplicytnie mówi o dwóch „wariantach”, a Doktorant rozwija myśl Zumthora o „wariacie drugim” pisząc, że „[w]ariantami drugiego typu będą na przykład wersje koncertowe, które zostały wykonane w podobnym czasie” (s. 61). „Wariant” jest więc zdecydowanie inaczej rozumiany przez Zumthora w porównaniu do jego rozumienia przez Doktoranta – por. określenie „wariantu” przytoczone we *Wstępie* dysertacji (s. 12) – co w kontekście ww. wywołuje swego rodzaju dysonans poznawczy. Z kolei kończąc rozważania pomieszczone w omawianym podrozdziale, mgr Piłaciński podkreśla pokrewieństwo własnej typologii z typologią Zumthora i proponuje cztery typy źródeł (s. 61), stosując do trzech pojęcie „wersji”, a czwarty typ określa mianem „coverów”, które we *Wstępie* (s. 12) opisuje następująco „[c]overy [...], czyli wersje, których wykonawcami nie są oryginalni wykonawcy utworu, zwracać mają uwagę na fakt, że w muzyce rockowej wykonanie cudzego utworu, jeśli ma być działaniem artystycznym, będzie zawsze wiązać się ze stworzeniem wersji [sic!], w której słyszalna jest ingerencja nowego wykonawcy”.

Drugi rozdział rozprawy (*Metoda analizy*, s. 63-118) przedstawia niezwykle istotne dla podjętej tu problematyki badawczej kwestie metodologiczne. Treść tego rozdziału stanowią wydzielone dwa podrozdziały, zatytułowane odpowiednio: *Nawiązania teoretyczne* (s. 63-45) oraz *Procedura analityczna* (s. 71-118). Recenzując wartość merytoryczną rozdz. II. będę postępować chronologicznie, wskazując zarówno na walory przedstawionych refleksji Doktoranta, jak i przywołując kwestie dyskusyjne. Ogólnie rzecz ujmując rozdz. II. ma nie tylko wartość poznawczą, ale i funkcjonalną. Mgr Piłaciński rozpoczyna rozważania od deklaracji obrania tradycyjnej analizy muzykologicznej (s. 65), z której jednak narzędzia są dopasowane do nowego przedmiotu badań. Z dostępnych rodzajów analizy Doktorant wybrał analizę redukcyjną, a swój wybór kompetentnie uzasadnia stwierdzeniem, że analiza ta „prowadzi do utworzenia uproszczonej postaci utworu, zredukowanej do szkieletu jego konstrukcji. Jest to zarazem analiza strukturalna, ponieważ kryterium redukcji jest znaczenie danego zjawiska dźwiękowego dla postrzeganej struktury utworu” (s. 66). Interesująca poznawczo jest próba oceny adekwatności zastosowania do analizy muzyki rockowej redukcyjnej analizy Schenkera. Zestawiając w tym aspekcie dwie przeciwstawne postawy badawcze Allana Moore’a i Waltera Everetta, swoje stanowisko za odrzuceniem metody Schenkera Doktorant tłumaczy tym, że „[m]etoda Schenkera [...] nie jest sformalizowanym opisem tego jak słuchacz rocka słyszy tę muzykę. Jest sformalizowanym opisem tego, jak słyszy tę muzykę słuchacz obeznany z idiomem klasycznej tonalności dur-moll” (s. 69). Doktorant odrzuca też inną redukcyjną metodę analityczną autorstwa Lerdahla i Jackendoffa, uzasadniając swoje stanowisko bardzo ważnym wnioskiem: „[p]róba zastosowania jej do badania muzyki rockowej wymagałaby znacznego jej rozbudowania, co [...] doprowadziłoby do skomplikowania jej ponad stopień przyswajalności. To, co w przypadku klasycznej muzyki tonalnej daje się ująć w szereg reguł i wyjątków – także dzięki precyzyjności i jednoznaczności zapisu nutowego, z którym jest ona nierozzerwalnie związana – wymagałoby nadzwyczajnego namnożenia wyjątków w dalekiej od systemowości muzyce rockowej” (s. 70).

Rozdział drugi, co do objętości, jest zdominowany przez opis procedury analitycznej. Bezspornym walorem tej części dysertacji jest skrupulatne wyjaśnienie autorskiej propozycji przebiegu procesu analitycznego, w którym – jak deklaruje Autor – odrębnej analizie zostaną poddane: forma, wynikająca ze zgrupowania zdarzeń muzycznych i ich rozmieszczenia w czasie; rytm frazowy, elementy melodyczno-harmoniczne i wreszcie poprzedzone identyfikacją – chwyt (hooks). Skrupulatność opisu procedury analitycznej wiąże się z wprowadzeniem szeregu kategorii pojęciowych, które Doktorant przejmuje z dostępnych teoretycznych wykładni. Autor zadbał też o wartościową poznawczo krytykę niektórych propozycji, wyraźnie wskazując na te, których zastosowanie pozwoliło mu precyzyjnie odnieść się do zawartości analizowanych utworów rockowych. Przykładem zastosowania tej strategii może być decyzja o analizowaniu formy utworów rockowych z perspektywy wyróżnienia przez Richarda Schechnera trzech rodzajów czasu:

„czasu wydarzenia” (s. 75), „czasu ustalonego” (s. 76) i „czasu symbolicznego” (s. 76). Dyskusja tej propozycji rodem z teorii performatyki, doprowadziła Doktoranta do zapisu formy rozumianej performatywnie, „czyli nie jako schemat konstrukcji, lecz jako algorytm działania”, a w konsekwencji tego – do propozycji dwóch rodzajów zapisu przejętych z inżynierii softwarów: „diagramu czynności i diagramu stanów” (s. 77). Jest to propozycja niezwykle interesująca i zarazem pragmatyczna. Oba rodzaje diagramów są przez Doktoranta konsekwentnie stosowane w prezentowanych wynikach analiz wybranych utworów rockowych, a ich zestawienie i porównanie umożliwia niemal „rzutem oka” wyodrębnić ewentualne różnice i ocenić ich znaczenie w kształtowaniu formy poszczególnych wersji analizowanych utworów. Strona | 9

Pewną wątpliwość wywołuje w tej części dysertacji fakt, że mgr Piłaciński w opisie wyników analizy rytmu frazowego i analizy melodyczno-harmonicznej nie odniósł się do wpływu tekstu słownego na wymienione tu elementy konstrukcji utworów rockowych. W tradycyjnej analizie muzykologicznej, którą – chcę przypomnieć – zadeklarował Doktorant na początku rozdz. II., nie spotyka się analiz muzyki wokально-instrumentalnej bez uwzględniania wpływu struktury i znaczenia tekstu słownego na tekst muzyczny charakteryzowany w tym przypadku poprzez identyfikowanie cech melodyki, rytmiki i harmonii (powróć do tego wątku w recenzji części analitycznej dysertacji). Odpowiedzi wymaga też pytanie, dlaczego wyjaśniając przyjęcie „bardzo ogólnie zarysowanego systemu harmonicznego” Doktorant pisze, że „w różnym stopniu łączą się [w nim – JHJ] elementy systemu dur-moll, modalnego i opartego na bluesie i pentatonice oraz chromatyczne odstępstwa od nich” (s. 100) ? Przecież blues nie jest systemem dźwiękowym, a jest gatunkiem muzycznym.

Trzy ostatnie rozdziały dysertacji, dedykowane przedstawieniu wyników i wniosków analitycznych pozyskanych z przeprowadzonych przez mgr. Piłacińskiego analiz innej w każdym przypadku liczby wersji trzech wybranych utworów rockowych – przypomnijmy: w rozdz. III. 12 wersji *The Times They Are A-Changin'* (Bob Dylan), s. 119-209, w rozdz. IV. 10 wersji *Jumpin' Jack Flash* (The Rolling Stones), s. 211-255 i w rozdz. V. 11 wersji *The End* (The Doors), s. 257-301 – mimo zasadniczo wspólnego, analitycznego charakteru różnią się pod względem stopnia wykorzystania wskazanych w rozdz. II. analiz i przyjętych przez Doktoranta strategii badawczych. Mgr Piłaciński deklaruje na s. 14-15 i, co ważniejsze, realizuje świadome ukierunkowanie analiz wersji poszczególnych utworów. Wobec tego analiza wersji utworu Dylana koncentruje się na badaniu wariantów melodyczno-harmonicznych i rytmu frazowego, analiza wersji utworu The Rolling Stones ukierunkowana została na badanie występowania i przekształceń riffów, będących – zdaniem Autora – ważnym elementem konstrukcyjnym, a analiza wersji utworu The Doors ukierunkowana została na zbadanie jego formy jako wspólnego dla różnych wersji schematu przebiegu tego utworu. W przedstawianiu wyników analiz Autor odwołuje się do wybranych



koncepcji teoretycznych i terminologii diskutowanych w dwóch pierwszych rozdziałach dysertacji. Konsekwentnie na początku każdego rozdziału analitycznego uzasadnia wybór konkretnych wersji, a wspólną cechą tych wyborów jest rozpoczynanie analiz od wersji studyjnej każdego z badanych tu trzech utworów. Wyniki analiz wersji studyjnych i pozostałych wybranych przez Doktoranta wersji wszystkich trzech utworów potwierdzają konstatację Autora, że „utwór w muzyce rockowej nie jest ‘tekstem’ i granic jego modyfikacji nie wyznacza ani partytura ani nagranie” (s. 57), przy czym utwór w wersji studyjnej Dylana i utwór w wersji studyjnej The Rolling Stones „[m]ożemy rozumieć jako koncepcję regulującą wykonania” (s. 57), podczas gdy wersja studyjna utworu The Doors stanowi „byt niedookreślony” mający „sylwetk[ę] o niepewnych obszarach, wibracjach, *mouvance*”, będący „nie całoś[cią], lecz intencj[a] całości” (por. s. 57).

Powracając do kwestii tytułowych trzech pojęć – wersja, wariant, cover – wnioski analityczne dotyczące wariantów, np. na s. 127-129, potwierdzają moją intuicję, że pojęcie „wariant” nie jest ortogonalne do pojęcia „wersja”, bowiem odnosi się do zmian w ujęciach melodyki czy harmonii, a więc determinuje jakąś „wersję” badanego utworu. Podobnie zdanie na s. 172 – „Cover Simon & Garfunkel jest w zdecydowanej większości oparty na wariantach melodycznych z wczesnych wersji Dylana” – świadczy o zależności między pojęciami („warianty” melodyczne, charakteryzujące wczesne „wersje”, mogą determinować cechy „coveru”).

Wprawdzie Doktorant w pewnym stopniu uwzględnia obecne w poszczególnych wersjach modyfikacje tekstu słownego lub pominięcia jego wersów czy większych całości, to jednak nie interpretuje wpływu tych modyfikacji na postać danej wersji. Wydaje się, że w performatywnym ujęciu analizy takie modyfikacje powinny podlegać interpretacji, bowiem przy wskazywanym przez Doktoranta bliskim kontakcie wykonawców muzyki rockowej z odbiorcami, wprowadzanie takich modyfikacji w wykonaniach koncertowych może być powiązane z konkretnym ruchem i gestem scenicznym, a tym samym ma to wpływ na siłę przekazu adresowanych do odbiorcy słów. Chodzi o zwielokrotnienie mediów w multimedialnym performansie i wzmocnienie ich oddziaływania na odbiorcę poprzez aktywowanie modusu wizualnego. Wątpliwość rodzi też brak określenia wpływu modyfikacji tekstu słownego na powstawanie wariantów melodycznych czy zmian w kształtowaniu rytmu frazowego.

W rozdziałach analitycznych występują zdania niejasne. Na przykład, co Autor miał na myśli pisząc na s. 155, że „[z]atem w miejscach stanowiących w tekście konkluzję – czy to danej zwrotki, czy całego utworu pojawia się mniej wariacji” – termin „wariacja” nie został wcześniej wyjaśniony, a chyba nie miał być synonimem „wariantu” ? Także na s. 155 czytamy: „Ogólny wniosek wynikający z analizy wczesnych wersji jest taki, że są one do siebie podobne, lecz znacząco różnią się w szczegółach, w sposób, który uniemożliwia zapisanie utworu w konwencjonalnej partyturze” – jeśli te szczegółowe różnice zostały rozpoznane, to dlaczego nie można zapisać utworu w

konwencjonalnej partyturze? W rozdziałach analitycznych Doktorant umieścił wielokrotnie zapisy nutowe np. wariantów melodii pochodzących z różnych wersji, które różniły się w szczegółach. W wersjach pochodzących z wykonan koncertowych identyfikacja tych szczegółów była z pewnością trudna, ale Doktorant jej dokonał i ją zapisał. Z kolei na s. 303 Doktorant napisał: „[a]nalizę muzyczną w zaproponowanym ujęciu widzę przede wszystkim jako sposób uwrażliwienia badacza, aby mógł on wejść z przedmiotem badań w dialog powodowany ciekawością jego poznania, a nie chęcią zdefiniowania go” – jest to bardzo osobliwe podejście do analizy muzycznej. Śmiem twierdzić, że stosowanie w badaniach analizy „przedmiotu badań” zawsze jest motywowane „ciekawością jego poznania”. Niejasne jest też dla mnie zwrócenie uwagi na potrzebę „wejścia [...] w dialog”, bowiem jeśli – jak pisze mgr Piłaciński – wspomniany „dialog [ma być – JHJ] powodowany ciekawością [...] poznania”, to należy wyciągnąć wniosek, że zawsze ów „dialog” ma miejsce – nie tylko w dokonanej przez Doktoranta analizie muzycznej – bo badacz zawsze w swojej pracy kieruje się „ciekawością poznania”. I może podam ostatni przykład niejasności w wyrażonej myśli ze s. 296: „[c]zęść środkowa („piosenki w D”, „Król Edyp”, „środek ad libitum”) jest najbardziej swobodna. Wszystkie części z tej części za wyjątkiem „piosenek w D cz. 1” są opcjonalne, wszystkie mają bardzo swobodną, improwizowaną konstrukcję. W „piosenkach w D cz. 1” pojawiają się różne zwrotki i recytacje wierszy, podobnie w „środku ad libitum”. Ten ostatni jest często tożsamy z analogiczną częścią innej kompozycji, *Celebration of the Lizard*”. Wystarczy przeczytać zacytowany fragment, aby – wskutek nagminnego posługiwania się w narracji słowem „część” i to zarówno pisany w całości, jak i w skrócie (*vide* cz. 1.) – poczuć się zagubionym, co jest częścią części w konkretnej części utworu (pisząc na końcu tego komentarza o „części utworu” odwołuję się do wskazanej na s. 261 informacji o tym, że mgr Piłaciński „[s]tudyjną wersję *The End* podzielił[-] na 11 części”). Jakkolwiek rozumiem, że improwizacyjny charakter tego utworu i modyfikacje jego całości – określonej przez Autora jako składającej się z 11 części w odniesieniu do wersji studyjnej – dokonywane w kolejnych wersjach albo poprzez wydzielanie nowych fragmentów w utworze, albo odwrotnie, eliminację lub redukcję tychże, rodzi pewne trudności w ich nazywaniu, to jednak można było tego uniknąć. Poza słowem „część” można było zastosować – dla odróżnienia „części” od „części” – np. słowo odcinek czy fragment. Muszę przyznać, że wyżej opisana trudność towarzyszyła mi w lekturze całego rozdz. V. Podobną trudność wywoływało u mnie identyfikowanie tego, o czym pisał Autor używając słowa „piosenka” lub „piosenki” zwłaszcza, że jest to pojęcie stosowane w muzykologii wobec konkretnego gatunku muzyki.

Kończąc ocenę merytoryczną dysertacji odnoszę się jeszcze do dość krótkiego jej *Zakończenia* (s. 303-306), w którym nie odnalazłam podsumowania całości wraz z odpowiedzią samego Doktoranta na pytanie, czy udało się zrealizować wszystkie cele i to zarówno główne, jak i te bardziej szczegółowe deklarowane w dysertacji. Wyróżnione na początku pierwszego rozdziału

pytania, także nie uzyskały satysfakcjonującej odpowiedzi – np. pytanie „dlaczego tak się dzieje?” (s. 21), przy czym słowo „tak” w tym pytaniu odnosi się do zaobserwowanych przez Autora zmian w utworach rockowych (por. s. 21). W kwestii zastosowanych tu metod analizy oczekiwałam w *Zakończeniu* pracy nie tylko stwierdzenia, że w czasie badań Doktorant „wypracowa[ł] [...] metody i orientacj[ę] badawcz[ą] [dającą się – JHJ] zastosować do bardzo różnorodnej muzyki” (s. 303), Strona | 12 tylko np. wyjaśnienia, dlaczego „[w]niosk[i] wyciągnięt[e] z [...] analiz [materiału badawczego niniejszej pracy – JHJ] nie należy przenosić na całą muzykę rockową” (s. 303). Powstaje też wątpliwość, o jakich wnioskach mówił Autor w wyżej zacytowanym zdaniu? Oczywiście jest to, że w każdej analizie otrzymane wyniki są podstawą wnioskowania i chyba żaden badacz automatycznie nie przenosi wniosków na całą muzykę danego nurtu – każdy utwór muzyczny jest inny – ale można np. zidentyfikować na podstawie wyprowadzonych wniosków pewne wspólne tendencje dla utworów danego nurtu. Dziwi więc fakt, że nie wykorzystując potencjału treści zawartych we wszystkich rozdziałach recenzowanej dysertacji, mgr Piłaciński w ostatnich fragmentach *Zakończenia* odnosi się do obserwacji towarzyszących innej Jego pracy badawczej.

3. Ocena formalnej strony pracy

Rozprawa jest napisana klarownym i poprawnym językiem, choć nie pozbawionym kilku mankamentów. Pojawiają się dość liczne pominięcia ważnej dla sensu zdania interpunkcji lub nadmiarowe kropki w podpisach przykładów, tabel czy diagramów. Przykładami na braki w interpunkcji mogą być zacytowane w recenzji zdania Autora. W niektórych zdaniach zdarzają się też pominięte lub nadmiarowe przymyki – np. s.: 121: „lista ta skupiona jest na oficjalnie wydanych na płytach”, s. 135: „Wszystkie zwrotki oparte są podobnych schematach harmonicznym”, s. 148: „W wariacie 2.10 fraza wokalna jest przesunięta w czasie taki sposób, znaczenie strukturalne dźwięków c i h jest małe.” Zauważyłam jeden dość istotny błąd mający znaczenie merytoryczne. Na s. 134 błędnie podpisano tabelę 10 jako „schemat harmoniczny poszczególnych jednostek w wersji demo *The Times They Are A-Changin'*”, podczas gdy Autor zestawiał w tabeli rytm frazowy w wersji demo *The Times They Are A-Changin'*. Ponadto w tabeli 69 i 70 pojawiają się numerowane „wariacje”, podczas gdy w zdaniach odnoszących się do ww. tabel (pierwsze zdanie rozpoczynając ostatni akapit na s. 251 i jedyne zdanie na s. 252) jest mowa o „wariantach”. W ocenie strony formalnej recenzowanej pracy chcę podkreślić także jej walory. Autor zadbał o umieszczenie wymaganych przypisów i wykonał je z należytą starannością i obowiązującymi standardami. Na szczególne wyróżnienie zasługują starannie wykonane przykłady nutowe, diagramy i zestawienia tabelaryczne, są one niezwykle ważne dla pracy i są wykonane wzorcowo. Szkoda, że brakuje w pracy spisów tychże z podaniem stron ich występowania, to znacznie ułatwiłoby ich odszukanie w dysertacji.

W sporządzonej *Bibliografii* Doktorant dokonał podziału wszystkich typów źródeł, oddzielając literaturę przedmiotu od źródeł dźwiękowych, co ewidentnie ułatwia jej przegląd.

Konkluzja

Strona | 13
Przedłożona do recenzji rozprawa doktorska mgr. Przemysława Piłacińskiego stanowi ważne i bardzo wartościowe studium teoretyczno-analityczne, podejmujące aktualny, bo wciąż niewyczerpująco zbadany, problem tożsamości utworu muzycznego. Godne podkreślenia jest to, że Doktorant w dysertacji podjął udaną dyskusję tego problemu i to zarówno z perspektywy *stricte* muzykologicznej, jak i *performance studies*. Mimo dość licznych uwag polemicznych stwierdzam, że pracę czyta się z dużym zainteresowaniem, a Autor niewątpliwie wykazał kompetencje badawcze, zwłaszcza analityczne, wobec ciągle jeszcze stosunkowo nieczęsto podejmowanych w Polsce badań nad muzyką popularną w jej konkretnym stylu i wyznacznikach gatunkowych, strukturalnych oraz konstrukcyjnych, które charakteryzują muzykę rockową. Rozprawa skłania ponownie do refleksji nad problemem tożsamości utworu muzycznego i może być cennym źródłem informacji, a także dalszych inspiracji dla badaczy interesujących się tą trudną i złożoną problematyką.

Stwierdzam, że rozprawa doktorska **mgra Przemysława Piłacińskiego** pt. *Warianty, wersje, covery. Problem tożsamości utworu w muzyce rockowej*, **spełnia wymagania** określone w *Ustawie o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* z 14 marca 2003 r. z późniejszymi zmianami (Dz. U. z 27 września 2017 r., poz. 1789) oraz w *Ustawie* z dnia 3 lipca 2018 roku – *Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce* (Dz.U. z 30 sierpnia 2018 r., poz. 1669), a także w Rozporządzeniu z dnia 19 stycznia 2018 roku w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzania czynności w przewodzie doktorskim, w postępowaniu habilitacyjnym oraz w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz. U. 2018, poz. 261). i **stawiam wniosek o dopuszczenie Pana mgra Przemysława Piłacińskiego do dalszych etapów postępowania ws. nadania stopnia doktora w dziedzinie nauk humanistycznych, w dyscyplinie nauk o sztuce.**



/-/ dr hab. Justyna Humiecka-Jakubowska, prof. UAM