

Bydgoszcz, dnia 2 września 2022 roku

dr hab. Michał Zieliński, prof. AM

Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku
Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

RECENZJA

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

przygotowana na zlecenie Wydziału Nauk o Kulturze i Sztuce Uniwersytetu Warszawskiego,
na podstawie pisma z dnia 11 lipca 2022 roku

Magister Przemysław Piłaciński jest absolwentem Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego. Dyplom licencjacki uzyskał w 2010 roku na podstawie pracy *Specyfika estetyki muzyki rockowej w świetle publikacji anglojęzycznych z lat 1990-2007*. Dyplom magistra muzykologii przyznano mu w 2012 roku w wyniku pomyślnej obrony pracy *Autentyczność jako wartość estetyczna w dyskursie o muzyce rockowej*. Po ukończeniu studiów został zatrudniony w Autorskiej Szkole Muzyki Rozrywkowej i Jazzu im. Krzysztofa Komedy w Warszawie, a równocześnie podjął studia doktoranckie w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jego zainteresowania naukowe, od początku ukierunkowane na analizę muzyki rockowej (zwłaszcza w aspekcie estetyki), zaowocowały licznymi artykułami prezentowanymi w latach 2013-2022 na ogólnopolskich konferencjach i opublikowanymi w wydawnictwach uniwersyteckich i in.

Na podstawie opracowania *Research on Popular Music conducted at the Institute of Musicology of the University of Warsaw in 1953–2015* sporządzonego przez doktoranta we współpracy z Mariuszem Gradowskim („Musicology Today”, Vol. 13, 2016) można zorientować się, że na gruncie polskiej muzykologii badania na temat muzyki rockowej są mocno zapóźnione w stosunku do literatury anglojęzycznej (pierwsza praca magisterska w Instytucie Muzykologii UW dotycząca tego gatunku powstała dopiero w 2006 roku). Zatem, zarówno obie prace dyplomowe, jak i kilkanaście artykułów naukowych, stawiają Przemysława Piłacińskiego w czołówce pionierów tego nurtu badań w Polsce. Nie sposób pominąć przy tym bogatych doświadczeń autora wyniesionych z czynnego uprawiania muzyki w zespołach rockowych i popowych Signal to Noise Ratio, Syrbski Jeb i The White

Kites, a także w Warszawskiej Grupie Gamelanowej. Perspektywa praktykującego instrumentalisty i wokalisty pozwoliła uniknąć wielu pułapek, na jakie może natknąć się teoretyk badający repertuar wymykający się tradycyjnym metodom analizy, sprawdzonym w odniesieniu do dzieł utrwalonych w zapisie nutowym. Stanowiąca zwieńczenie wieloletnich poszukiwań i analitycznych prób dysertacja doktorska *Warianty, wersje, covery. Problem tożsamości utworu w muzyce rockowej*, napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Sławomiry Żerańskiej-Kominek, już choćby tylko ze względu na unikatowość tematu stanowi cenne i niezwykle pożądane osiągnięcie.

Jednym z podstawowych problemów, z jakimi musi zmierzyć się badacz muzyki rockowej, jest brak zapisu nutowego. Jeśli zatem w analizie komparatystycznej nie chcemy ograniczać się wyłącznie do oceny słuchowej nagrań jesteśmy niejako zmuszeni w pierwszej kolejności do sporządzenia transkrypcji. Już na tym etapie przygotowań materiału źródłowego należy liczyć się z możliwością wystąpienia potencjalnych niedokładności. Mogą one być efektem niezamierzonych pomyłek w interpretacji zjawisk dźwiękowych (uwarunkowanych indywidualnymi uzdolnieniami słuchowymi transkrybenta) lub ograniczeń tradycyjnej notacji w kwestii precyzji odwzorowania niuansów intonacyjnych, a zwłaszcza fluktuacji rytmicznych będących efektem swobodnego frazowania „poza pulsem”. W niniejszej pracy autor dokonał takich transkrypcji w odniesieniu do jedenastu wersji pierwszego z trzech analizowanych utworów, czyli *The Times The Are a-Changin'* Boba Dylana, a efekty owej czasochłonnej, żmudnej pracy zamieścił w aneksie nr 1 (s. 321-373). Wydaje się, że poradził sobie z tym zadaniem bardzo dobrze, a dostrzegalna gdzieś tam (wedle mojej oceny słuchowej) „kwantyzacja rytmu” nie wpływa na wiarygodność wyników przyjętej w analizach metody redukcjonistycznej.

Praca składa się z pięciu rozdziałów, uzupełnionych o wstęp, zakończenie, bibliografię, dyskografię, filmografię oraz dwa aneksy. W pierwszym rozdziale autor odniósł się do kluczowego (z perspektywy tematu dysertacji) problemu tożsamości utworu rockowego. W poszukiwaniu teorii, która byłaby w stanie trafnie opisać ontologiczny status tego gatunku muzyki, w pierwszej kolejności należało odrzucić koncepcję Romana Ingardena, w której partytura odgrywa ważną rolę jako „intencjonalny” punkt wyjścia dla poszczególnych konkretyzacji dźwiękowych. Pragnąc uwzględnić wariantowość i ewolucyjność utworów rockowych, a także sposób przekazu obywający się bez zapisu nutowego, autor odwołał się do wypracowanej na gruncie badań kulturoznawczych teorii oralności i piśmienności Waltera Jacksona Onga oraz prac wiążących oralność z muzyką popularną (Charles Hamm, Theodore

Gracyk). Szczególnie znacząca okazała się koncepcja *mouvance* Paula Zamthora, dotycząca co prawda poezji, ale znajdująca świetne przełożenie na takie rodzaje muzyki, w których istotną rolę odgrywa improwizacja (przede wszystkim jazz, ale także rock). W celu wyjaśnienia marginalnej roli pewnych szcążkowych form notacji muzyki rockowej (uproszczony zapis melodii z symbolami akordów lub gitarową tabulaturą, transkrypcje konkretnych realizacji) autor odwołał się do teorii Leo Tretilera sformułowanej w odniesieniu do średniowiecznego chorału i w przekonujący sposób przystosował ją do wyjaśnienia niektórych zjawisk obecnych w praktyce wykonawczej muzyków rockowych.

Najbardziej adekwatny sposób uchwycenia problemu tożsamości dzieła rockowego autor odnalazł w ujęciu performatywnym (*performance studies*), które zyskało popularność w naukach humanistycznych. Inspirująca okazała się teoria gęstości dzieła Stephena Daviesa oraz koncepcja dzieła rockowego Theodore'a Gracyka i dzieła fonograficznego Lee B. Browna. Całkowite przeformułowanie zależności między wykonaniem a partyturą, nowe rozumienie muzyki jako *performance'u*, przyniosła koncepcja Richarda Schechnera.

W drugim rozdziale pracy, najbardziej kreatywnym i znaczącym dla rozwoju badań muzyki popularnej, Przemysław Piłaciński zaprezentował trzy perspektywy analityczne. W celu zobrazowania formy dzieła rockowego proponuje zastąpić stosowane dotąd schematy konstrukcji algorytmami działania, czyli zaczerpniętymi z inżynierii oprogramowania diagramami czynności i stanów. Na bardziej szczegółowym poziomie odnosi się do pojęcia rytmu frazowego, dokonując kompilacji metody Kena Stephensona oraz Freda Lerdahla i Raya Jackendoffa.

Zaproponowana przez doktoranta metoda analizy melodyczno-harmonicznej „polega na sporządzeniu diagramu redukcyjnego, prezentującego szkielet utworu lub rodziny utworów” (s. 104), a następnie na oznakowaniu poszczególnych wariantów i tabelarycznym zestawieniu pozyskanych danych. Procedura redukcji jest kompilacją metody Henricha Schenkera (podział dźwięków na mniej i bardziej ważne) oraz wspomnianych Lerdahla i Jackendoffa (zasady preferencji).

Trzecia perspektywa badawcza to identyfikacja i analiza tzw. *hooks* (chwytów), nie wymagająca stworzenia odrębnych narzędzi analitycznych.

Przetestowaniu autorskich metod analizy służą kolejne trzy rozdziały pracy doktorskiej. Analiza ukierunkowana na badanie wariantów melodyczno-harmonicznych oraz rytmu

frazowego została zilustrowana na przykładzie wybranych wersji autorskich oraz coverów piosenki *The Times They Are a-Changin'* Boba Dylana. W kilku wersjach przeboju *Jumpin' Jack Flash* zespołu The Rolling Stones autor zbadał przekształcenia tzw. riffów i określił ich wpływ na konstrukcję utworu. Utwór *The End* zespołu The Doors — o najbardziej swobodnej konstrukcji i improwizatorskim charakterze — ujawnił możliwości efektywnego zastosowania diagramów stanu do analizy formy.

Moim zdaniem, najbardziej przekonujące rezultaty autor uzyskał właśnie w tym trzecim przypadku. Diagramy stanu okazały się bardzo przydatnym narzędziem, które da się zaadaptować nie tylko do analizy muzyki rockowej. W pierwszej kolejności dostrzegam tu możliwości wykorzystania takiego sposobu zobrazowania formy w kompozycjach aleatorycznych (np. *Kwartet smyczkowy* Lutosławskiego).

Natomiast metoda redukcyjna wymaga dopracowania. Być może poziom uproszczenia melodii według przyjętych kryteriów okazał się zbyt płytki. Redukcja nie doprowadziła bowiem do ograniczenia liczby wariantów (w porównaniu z „Urtextem”), co pozwoliłoby odsłonić konstytuujący rdzeń motywiczny utworu, wspólny dla wszystkich wersji i coverów. Stwierdzenie podsumowujące drobiazgową analizę melodyczno-harmoniczną utworu Dylana, że „dla jego tożsamości najważniejszy jest tekst, w dalszej kolejności melodia i harmonia, a także stosowane chwytły” (s. 209), to niemal jak wywieszenie białej flagi. Skoro nawet ci słuchacze, którzy nie znają języka angielskiego, bez większego wysiłku, bezbłędnie są w stanie zidentyfikować źródło tak różnych stylistycznie coverów jak Bryana Ferry’ego czy zespołu Blackmore’s Night, o tożsamości ballady Dylana w pierwszej kolejności musi decydować jednak warstwa melodyczno-harmoniczna. Dobrze, że autor jest świadomy owych mankamentów i nieustannie eksperymentuje nad udoskonalaniem procedur: „Niniejsza praca jest zatem zapisem procesu, w którym metoda analityczna dostarcza wyników, a zarazem wyniki analizy wskazują niedostatki metody” (s. 65).

Osobiście dozbroiłbym ową metodę w analizę warstwy poetyckiej, co ułatwiłoby określenie związków słowno-muzycznych w zakresie dotyczącym korelacji między prozodią tekstu a ukształtowaniem melodii (rozkład akcentów słownych i muzycznych, rymów i kadencji, odzwierciedlenie figur stylistycznych w motywie itp.). Nie wzbriałbym się także przed stosowaniem literaturoznawczych terminów, jak np. epistrofa, które pomogłyby uprościć opisowe sformułowania: „Zwrotki różnią się słowami z wyjątkiem ostatniego wersu, który zawsze brzmi *For the times they are a-changin'*” (s. 124); „Wszystkie wersje zawierają

najważniejszy z chwytów, czyli powtórzenie głównego hasła pod koniec każdej zwrotki” (s. 208).

Doceniając ideę i zawartość recenzowanej pracy doktorskiej chciałbym zgłosić dwa zastrzeżenia dotyczące jej struktury. Jeśli przyjąć deklarację autora, że najważniejsze w tej dysertacji są rozdziały analityczne („Zanim w ramach zasadniczej, analitycznej części pracy przedstawię, w jaki sposób utwory rockowe się zmieniają...”, s. 21) pojawiają się wątpliwości co do statusu dwóch pierwszych rozdziałów. W takim kontekście czytelnik musi potraktować je jako kontynuację znacznie rozbudowanego wstępu, zajmującego łącznie jedną trzecią treści (sic!). W owym przekonaniu utwierdzają takie decyzje autora jak ta, aby o wykorzystanych w pracy źródłach poinformować dopiero pod koniec pierwszego rozdziału (s. 58-62), a o celach dywagować jeszcze w rozdziale drugim („Celem zaprezentowanych w niniejszej pracy analiz jest porównywanie różnych wersji utworów, wykazywanie różnic i podobieństw między nimi oraz badanie czy dają się one sprowadzić do wspólnego szkieletu struktury” (s. 64).

W mojej opinii jest to konstrukcyjny błąd, polegający na niewłaściwym określeniu ważności poszczególnych rozdziałów i nieadekwatnym do ich zawartości rozłożeniu akcentów w hierarchii spisu treści. Po lekturze całości dysertacji dostrzegam jej dwuczęściową strukturę. Pierwszą, najbardziej istotną, twórczą, metodologiczną część tworzą dwa pierwsze rozdziały. Drugą natomiast — praktyczną, stanowiącą swoisty test dla wypracowanych wcześniej autorskich metod analizy — tworzą pozostałe trzy rozdziały.

Jeśli główna treść faktycznie zawierałaby się w rozdziałach 3-5, implikowałoby to wiele kłopotliwych pytań: dlaczego utwory będące przedmiotem analizy nie znalazły odzwierciedlenia w tytule pracy? Według jakich kryteriów autor dokonał wyboru akurat tych trzech piosenek, które mają reprezentować całą muzykę rockową w kontekście problemu tożsamości? Jak szeroko autor pojmuje muzykę rockową? [doskwiera brak definicji; dopiero na s. 119 został wyjaśniony powód wyboru folkowej ballady Boba Dylana: „Choć w tej pierwszej postaci nie przynależy ona stylistycznie do muzyki rockowej, lecz do muzyki folk, to w kontekście niniejszej rozprawy jest doskonałym przedmiotem badań. (...) zwrot ku brzmieniom elektrycznym, który nastąpił w 1965 roku, zaowocował również reinterpretacją jego wczesnej twórczości w rockowej stylistyce”] Dlaczego każdy z trzech utworów został przeanalizowany w inny sposób, za pomocą innych narzędzi?...

Druga wątpliwość dotyczy połączenia w jednym podrozdziale późnych wersji autorskich z coverami (s. 157-197). Skoro w podsumowaniu autor wyszczególnia rozbieżności pomiędzy tymi dwoma zbiorami („Różnice między późnymi wersjami Dylana a coverami można zobrazować następująco: ...” s. 199) sugerowałbym jednak wstępne odseparowanie ich w strukturze pracy, na wzór układu przyjętego w rozdziale czwartym.

Doceniając próbę spolszczenia anglojęzycznego terminu „hook” na określenie „wyróżniającego się i zapadającego w pamięć elementu utworu” (s. 108) pozwolę sobie wyrazić wątpliwość co do lingwistycznej skuteczności wytypowanego przez autora zamiennika „chwyt”. Faktycznie, żaden z innych dostępnych synonimów (np. istota, rdzeń, osnowa, trzon, sedno, esencja, jądro, meritum, motto) nie uwzględnia aspektu oddziaływania na słuchacza (dowcipnie opisanego przez Jerzego Stuhra w znanej piosence kabaretowej: „szczególnie jak mnie co wzruszy rzuca mnie się na uszy”). Jednak w moim odczuciu termin „chwyt” brzmi zbyt potocznie. Ponadto, może być mylony z chwytami gitarowymi. Byłbym zatem bardziej skłonny do pozostawienia terminu w wersji angielskiej i ujęcia go w cudzysłów. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że w miarę częstszego stosowania w opracowaniach naukowych z czasem zostałby on „oswojony” i włączony do polskiego słownika, podobnie jak np. „scat” czy (wykorzystane w tytule niniejszej pracy) „cover” i „rock”.

Zresztą, w rozdziałach analitycznych autor dość hojnie i bez oporów szafuje innymi angielskimi terminami, takimi jak: „blue note”, „bridge”, „powerchord”, „riff”, przez co niekiedy styl pisarski przechodzi w tryb języka potocznego np. „Coda kończy się fade outem w 30. takcie” (s. 220), a to sprzyja powstawaniu innych błędów stylistycznych, np. „W wersji studyjnej główny wokal śpiewa...” (s. 219), „...zwrotka trochę zwalnia, a drugi refren znów przyspiesza” (s. 223), „Wykorzystując ambiwalencję odczuwalnego początku frazy wynikłą z wejścia riffu gitary basowej...” (s. 217).

Swoją drogą, owe (oczywiście dla muzyka rockowego) terminy warto by było zdefiniować, gdyż czytelnik wychowany na tzw. muzyce klasycznej nie musi orientować się, czym jest „blue note”, ani że „power chord” (na marginesie, prawidłowa jest jednak pisownia rozdzielna) to tak naprawdę dwudźwięk (kwinta) a nie akord. Nabiera to szczególnego znaczenia w przypadku terminu „bridge”, gdyż autor w swoich diagramach formy stosuje go równoległe z „łącznikiem” i tak naprawdę nie wiadomo, co odróżnia oba te komponenty.

Mimo zgłoszonych uwag krytycznych stwierdzam, że praca Pana magistra Przemysława Piłacińskiego jest solidnym opracowaniem naukowym, które ma szansę zainspirować innych polskich muzykologów do badań nad muzyką popularną. Spełnia ona wymagania stawiane rozprawom doktorskim w zakresie reprezentowanej dyscypliny, określone w art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14.03.2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2017 r. poz. 1789, z późn. zm.).

