

Wrocław 20.09.2021

dr hab. Tomasz Pruchnicki
Akademia Muzyczna im.K.Lipińskiego we Wrocławiu

**Recenzja pracy doktorskiej
magistra Szymona Łukowskiego
pt. "Zastosowanie elektronicznych preparacji saksofonu i klarnetu
basowego w celu rozszerzenia spektrum brzmieniowego we współczesnej
muzyce jazzowej na wybranych przykładach twórczości grupy Szymon
Łukowski Electric Band"**

Zleceniodawca recenzji

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

Dotyczy:

Uchwały nr 30/2021 Uczelnianej Rady Doskonałości Naukowej Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy z dnia 7.07.2021 r., w sprawie wyznaczenia mojej osoby na recenzenta rozprawy doktorskiej mgr. Szymona Łukowskiego w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuk muzycznych

Do nadesłanego pisma przewodniego, podpisanego przez prof. dr hab. Marię Murawską, Przewodniczącą Uczelnianej Rady Doskonałości Naukowej Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy, datowanego 30 lipca 2021 roku, informującego o powierzeniu mi obowiązków recenzenta pracy doktorskiej Pana magistra Szymona Łukowskiego, została dołączona następująca dokumentacja:

- Uchwała nr 1/2019 Uczelnianej Rady Doskonałości Rady Naukowej AM w Bydgoszczy z dnia 29 października 2019 roku w sprawie wyznaczenia na promotora dr. hab. Macieja Sikały oraz zatwierdzenia tematu i koncepcji pracy doktorskiej mgr. Szymona Łukowskiego
- Uchwała nr 30/2021 Uczelnianej Rady Doskonałości Rady Naukowej AM w Bydgoszczy z dnia 7 lipca 2021 roku w sprawie wyznaczenia dr. hab. Tomasza Pruchnickiego na recenzenta rozprawy doktorskiej mgr. Szymona Łukowskiego w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuk muzycznych
- Uchwała nr 31/2021 Uczelnianej Rady Doskonałości Rady Naukowej AM w Bydgoszczy z dnia 7 lipca 2021 roku w sprawie wyznaczenia dr. hab. Pawła Tomaszewskiego na recenzenta rozprawy doktorskiej mgr. Szymona Łukowskiego w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuk muzycznych
- Uchwała nr 32/2021 Uczelnianej Rady Doskonałości Rady Naukowej AM w Bydgoszczy z dnia 7 lipca 2021 roku w sprawie wyznaczenia dr. hab. Zbigniewa Jakubka na recenzenta rozprawy doktorskiej mgr. Szymona Łukowskiego w dziedzinie sztuki, dyscyplinie sztuk muzycznych
- opinia promotora pracy doktorskiej
- dokumentacja dorobku artystycznego doktoranta
- 1 egz. opisu rozprawy doktorskiej
- 2 płyty CD z kopią opisu pracy i zarejestrowanym działem artystycznym

Ocena pracy doktorskiej

Na pracę doktorską Pana magistra Szymona Łukowskiego pod tytułem:
**„Zastosowanie elektronicznych preparacji saksofonu i klarnetu basowego
w celu rozszerzenia spektrum brzmieniowego we współczesnej muzyce
jazzowej na wybranych przykładach twórczości grupy Szymon Łukowski
Electric Band”**

składa się dzieło artystyczne zarejestrowane na płycie CD wraz z opisem.

Ocena dzieła zarejestrowanego na płycie

Na płycie CD zawierającej dzieło artystyczne znalazło się siedem utworów:

1. *Baltic One (For AM)*
2. *Eye to eye with the mirror*
3. *Where the Oceans Meet*
4. *Unasked, Unanswered*
5. *This Fall's Last Sunny Day*
6. *Mantra*
7. *Phantom Limb*

Wszystkie utwory zostały skomponowane i zaaranżowane przez autora niniejszej pracy, z wyjątkiem *Baltic One* autorstwa Piotra Lemańczyka i w aranżacji Szymona Łukowskiego.

Kompozycje zostały zarejestrowane w następującym składzie osobowym:

Szymon Łukowski – saksofony tenorowy, altowy i sopranowy, klarnet basowy;
Nikodem Wróbel – gitary (w kompozycjach *Unasked, Unanswered* i *Eye to eye with the mirror*);

Adam Lemańczyk – fortepian, melotron, syntezatory, instrumenty klawiszowe;

Michał Rybka – gitara basowa, syntezator basowy;

Waldemar Franczyk – perkusja, akustyczne i elektroniczne instrumenty perkusyjne

Maciej Kubiczek – realizacja nagrania, miks i mastering

Nagrania zrealizowano w studio Happy Light w Toruniu w dniach 9-10 lutego 2021

Płytę otwiera kompozycja **Baltic One**. Wstępem do utworu jest improwizacja zrealizowana na klarnecie basowym którego dźwięk poddano elektronicznej modyfikacji za pomocą takich urządzeń jak octaver, chorus, phaser, delay i pogłos.

Następująca po wstępie ośmiotaktowa melodia tematu realizowana jest z podobnym zestawem urządzeń (z wyłączonym efektem phasera) i towarzyszeniem syntezatora z barwą elektronicznych instrumentów smyczkowych. Po temacie następują kolejno, wykonane również z wykorzystaniem modyfikacji, dwie części improwizowane oparte na dokomponowanych do tego celu, innych niż w temacie, przebiegach harmonicznch.

Równoczesne zastosowanie odstrojenia o oktawę w dół, w połączeniu z kilkoma efektami modulującymi we wstępie, buduje nastrój tajemniczości, a momentami nawet - w przypadku klarnetu basowego - grozy, ciekawie kształtując nastrój tej części utworu.

Ciągłe stosowanie wielu procesorów i sposób zaaranżowania nieco zmniejszają czytelność samego tematu *Baltic One*, ukrytego pomiędzy częściami o równie silnym lub niekiedy jeszcze bardziej intensywnym przekazie. Uwypuklenie melodii tematu mogłoby nastąpić poprzez rezygnację z odstrojenia o oktawę w dół i zastosowanie innego zestawu preparacji na jego odcinku, np. samej modulacji, lub odstrojenia oktawę wyżej.

W kolejnych częściach, będących wehikułem dla improwizacji, elektronika jest lepiej dostosowana do miejsca w kompozycji, np. improwizacja z wykorzystaniem podwójnego równoległego odstrojenia (pitch shifting), nazwanego przez autora harmonizerem, znajduje odpowiednią przestrzeń na tle stałego centrum tonalnego i motoryki basowego ostinata w końcowej części utworu.

W obrębie całego utworu dźwięk klarnetu basowego podlega silnej elektronicznej modyfikacji z zastosowaniem kilku urządzeń, dającej mu odrealnione, niekiedy może nawet zbyt odległe od naturalnego brzmienie. Muszę zaznaczyć, że po wysłuchaniu odczuwałem głód choć chwilowej redukcji elektroniki na rzecz bardziej akustycznego brzmienia tego niesłychanie bogatego barwowo instrumentu. Zastosowanie elektroniki powinno, moim zdaniem, w większym stopniu wypływać z potrzeby realizacji faktury, którą kompozytor zakłada dla danego odcinka kompozycji.

Kolejna kompozycja pt. *Eye to eye with the mirror* jest inspirowana w pewnych aspektach, jak pisze autor, kompozycją *Hungry Ghost* duetu Mehliana (Brad Mehldau-instr.klawiszowe, Mark Giuliana-perkusja, elektr. instr. perkusyjne). Kompozycja autora pracy jest silnie motorycznym utworem, nawiązującym w warstwie rytmicznej do nurtu drum'n'base. Syntezatorowy wstęp powoli buduje atmosferę, najpierw za pomocą jednego długiego akordu Em11 dobarwianego filtrowaniem i motoryczną modulacją dynamiczną, a następnie po wejściu pozostałych instrumentów sekcji rytmicznej, z użyciem progresji harmonicznego tematu. Na tak przygotowane terytorium wkracza melodia pierwszej części tematu grana unisono przez saksofon tenorowy z gitarą elektryczną. Słuchanie tej pięknie skomponowanej melodii z klarowną choć nietuzinkową harmonią daje dużą satysfakcję. Powtórzona dwukrotnie forma poprzez drugą woltę moduluje z centrum tonalnego h-moll do kontrastującej pod względem nastroju, harmonii, faktury i instrumentacji części środkowej. Syntezator zastąpiony jest el.pianinem Rhodesa, gęsta faktura perkusji nieco rozrzedza się. Narracja harmoniczna wprowadza nowe jakości w postaci nuty pedałowej C i orbitujących wokół niej kolejnych kolorów Bbm6, Csus7, Abmaj7, F Am7(b13), następnie AbMaj7/Bb, FmMaj7, Fm7, by poprzez zawieszone akordy typu slash : Gb/Ab, F/G/, oraz wysokoenergetyczny C/Db doprowadzić do dominanty F#7alt. Akord wprowadza reprzykę wariantu części A. Motoryka powraca wraz z pierwotnym nastrojem, zamykając temat klamrą kompozycyjną. Po improwizacjach pianisty (syntezator) i gitarzysty, do gry wkracza saksofonista. W całej improwizacji soliście towarzyszy linia opóźniająca(delay) synchronizowana z tempem utworu. Kolejno wykorzystane były następujące modyfikatory: Potrojenie głosu przez subtelny octaver(oktawa niżej) i nieco wyraźniejszy syntezator z generatorem sinusoidalnym, sterowany sygnałem audio saksofonu(symulacja urządzeń typu pitch to voltage)operujący oktawę wyżej od saksofonu. Barwa fali sinusoidalnej w wysokim rejestrze dała efekt krystalicznego, czystego i delikatnego obrazu dźwiękowego, nieco dalej występuje już nie tak łagodny efekt rozstrojenia (detune), by pod koniec tej części zastosować najsilniej budujący napięcie octaver z rozstrojeniem.

Stosowanie kolejnych zestawów efektów towarzyszyło planowanemu rozkładowi napięć energetycznych w improwizacji. Następująca po niej reprzyka tematu uwalnia słuchacza z nabudowanego napięcia dodatkowo poprzez powrót do brzmienia saksofonu z jedynie lekko zaznaczonym brzmieniem linii opóźniającej. Utwór kończy się formą cody złożonej z czterech powtarzanych taktów. Miejsce

to wypełnione jest interakcją saksofonisty, pianisty oraz stopniowo przerzedzającymi się dźwiękami sekcji rytmicznej.

Utwór pt. ***Where the Oceans Meet*** ma formę 16-to taktowej ballady zrealizowanej w tradycyjnej formie temat-improwizacje-temat. Improwizacja posiada wspólny z tematem przebieg harmoniczny. Użycie elektroniki opiera się na naturalnie brzmiącym efekcie pogłosowym oraz analogowej linii opóźniającej z dużym stopniem degradacji kolejnych powtórzeń. Pozwala to na bardzo ciekawy efekt jakby powoli „korodującego” saksofonu w kolejnych jego powtórzeniach. Opóźnienie i jego parametry uwzględnione zostały już na etapie komponowania utworu. Jak pisze autor:

„Melodia prezentowana przez saksofon tenorowy z wykorzystaniem linii opóźniającej jest skomponowana w taki sposób, aby motywy przypadające na słabe części taktu tuż przed zmianą kontekstu harmonicznego w takcie następnym współgrały harmonicznie z następującymi na mocne części następnego taktu zmianami akordów.”

W drugim przebiegu zastosowany do preparacji saksofonu jest pitch shifter realizujący przesunięcie sygnału saksofonu o kwintę czystą w dół. Zastosowanie tego typu preparacji wymaga w kontekście przebiegów harmonicznym danego utworu, odmiennego planowania improwizowanych przebiegów, o czym autor wspomina w części opisowej pracy.

Znakomita kompozycja wykonana została na równie wysokim poziomie. Dzięki doskonałemu wyczuciu nastroju, zastosowana preparacja, zarówno w saksofonie jak i innych towarzyszących mu instrumentach, stworzyła piękny muzyczny pejzaż.

Unasked, Unanswered jest utworem gdzie znajdziemy mocniejsze rockowe brzmienie definiowane grą sekcji rytmicznej, uzyskane również dzięki gitarze elektrycznej z przesterowaną barwą, towarzyszącą saksofonowi w unisonowej ekspozycji tematu. Kolejne części utworu przedstawione zostały w formie A1-A2-B. Użyte efekty pogłosowe, linie opóźniające, pitch shifter, znalazły tutaj doskonałe terytorium estetyczne. Zastosowane zostały w zgodzie z budowaną narracją tak w kontekście całego utworu, jak i w obrębie samej improwizacji. Kompozycja została wykonana energicznie, na wysokim poziomie wykonawczym, a bogate w środki wyrazu artystycznego improwizacje ukazują wysoki kunszt artystów.

W przypadku ***This Fall's Last Sunny Day*** mamy do czynienia dość tradycyjnym brzmieniem akustycznym, jedynie subtelnie wzbogaconym o środki elektroniczne. Kompozycja przyjęła formę tematu A,A',B. Piękną równowagę buduje w temacie opadająca progresja akordów zestawiona z melodią ewoluująca ze wznoszącego motywu trzech dźwięków. Moją uwagę przyciągnęła ujmująca improwizacja saksofonu sopranowego i użyty w doskonałym miejscu octaver(Whammy DT),w pełnej zgodzie z narracją solisty. Doskonałe zrozumienie intencji kompozytora i współpraca zespołu daje wielką przyjemność ze słuchania muzyki.

Mantra to ballada jazzowa, której 12-taktowa forma tematu tworzy formalny szkielet dla improwizacji saksofonisty. Całość zrealizowana została w formie wstępu, tematu, improwizacji, tematu oraz odcinka wieńczącego całość. Użycie elektronicznych środków preparacji saksofonu ponownie zostało doskonale przeprowadzone. Wyważony pogłos, dający przyjemną pulsację delay oraz znakomicie brzmiący i doskonale uzupełniający zbudowane w improwizacji napięcie głos syntezatora(*Synthonizer*) rozbrzmiewający oktawę ponad saksofonem tenorowym, są tego wyrazem. Przeprowadzone w warstwie perkusji i instrumentów klawiszowych elektroniczne modyfikacje i zabiegi dopełniają całości bardzo spójnego estetycznie obrazu. Towarzyszący autorowi zespół ze znakomitą wyczuciem i zrozumieniem estetyki, buduje bogatą kolorystykę utworu. Synergiczna współpraca buduje wysmakowaną narrację na wszystkich odcinkach tej historii.

Album wieńczy ***Phantom Limb*** będącą najbardziej złożoną na tle pozostałych kompozycji pod względem budowy formalnej. Utwór stanowi prezentację palety elektronicznych metod preparacji saksofonu i powstawał, jak pisze autor „...z myślą o jak najszerszym wykorzystaniu preparacji elektronicznej, która pojawia się w nim kilku odsłonach, zarówno pod kątem preparacji harmonicznego jak i pogłosowej oraz linii opóźniającej. Kolejno pojawiające się techniki preparacyjne zostały przewidziane w różnych częściach kompozycji już na etapie jej powstania”.

Pierwsza po temacie część improwizacji wykonana została jako duet saksofonisty z perkusistą. Wyłączenie instrumentów definiujących obraz harmoniczny uwolniło solistę od potrzeby realizacji ścisłego schematu harmonii,

dając większą swobodę w eksperymentowaniu zmodyfikowanym harmonicznym saksofonem. Odbywa się to przez dodanie sygnału przestrojonego o sekundę wielką w dół w stosunku do oryginalnego głosu saksofonu. Po pojawieniu się pozostałych instrumentów rozpoczyna się realizacja harmonii ustalonej dla improwizacji, a interwał preparacji saksofonu zmienia się na oktawę.

Następujące potem interludium, przygotowuje improwizację pianisty. Kolejny łącznik prowadzi do improwizacji perkusisty. Głównym elementem konstrukcyjnym jest riff gitary basowej. Po zakończeniu improwizacji perkusyjnej powraca temat w skróconej wersji zwieńczony kodą, nawiązującą budową do introdukcji.

Ozdobione elektronicznym echem dźwięki saksofonowo-perkusyjnej improwizacji kończą utwór.

Kompozycja oprócz prezentacji elektronicznych modyfikacji, jest dobrym fusion jazzem, gdzie zgrabną formę wypełnia synergia muzyki i współczesnej technologii.

Część nagrań w obrębie muzyki popularnej lub, jak w tym przypadku z obszaru fusion jazzu produkowane są poprzez nagrywanie kolejnych śladów i łączenie oraz dodatkowe ich modyfikowanie w procesie postprodukcji.

Nagrania zespołu Szymona Łukowskiego zrealizowano w technice *live*, czyli jednoczesnej rejestracji śladów wszystkich instrumentów. Zagwarantowało to utrzymanie właściwego poziomu ekspresji i interakcji pomiędzy wykonawcami. Zarejestrowanie sygnału przetworzonych elektronicznie instrumentów dętych, równoległe do brzmienia akustycznego dało możliwość pełnej spójności intencji solisty ze sposobem użycia środków elektronicznej preparacji. Dodatkowo zabieg taki, w większym stopniu niż dodawanie "elektroniki" w procesie postprodukcji, gwarantuje spójność brzmienia wersji koncertowych i płytowych.

Ocena opisu dzieła

Na strukturę opisu dzieła składają się z cztery rozdziały.

Pierwszy dotyczy poszukiwania nowych środków wyrazowych we współczesnej muzyce jazzowej w kontekście działalności zespołu autora pracy.

W rozdziale drugim autor podjął próbę nakreślenia ogólnej charakterystyki technik elektronicznej preparacji instrumentów dętych. Rozdział otwiera zarys historyczny modyfikacji elektronicznej, zawierający bardzo ciekawe dla entuzjastów preparacji opisy okoliczności powstawania urządzeń i pionierskie

nagrania „zelektryfikowanej” muzyki jazzowej. Jednym z najciekawszych, doskonale opisanych w pracy wydarzeń, było powstanie sterowanego nogą filtra nazwanego wah-wah. Podczas studiowania okładek albumów wspomnianych artystów jazzowych, natrafiłem drobną niespójność na str. 22, gdzie Eddie Harris znajduje się na fotografii z urządzeniem Gibson Maestro W2 Sound System, a nie z przytoczonym w opisie systemem Selmer Varitone.

Następny podrozdział zawiera podział efektów preparacyjnych ze względu na sposób przetwarzania dźwięku i ich umiejscowienie w torze sygnałowym. W celu uzyskania większej przejrzystości i ułatwienia systematycznej analizy, elementy technik modyfikacji elektronicznej sygnału zostały tu przejrzysto sprecyzowane i umieszczone w kolejnych podrozdziałach. Kolejno są to:

przedwzmacniacze, procesory dynamiczne, filtry, efekty zniekształcające przez przesterowanie i ścinanie fali, procesory modulacyjne. W każdym z podrozdziałów wymienione i szczegółowo opisane zostały typy kolejnych procesów i odpowiadające im urządzenia.

Chciałbym zwrócić uwagę na pewien szczegół dotyczący porządku tego rozdziału. Autor umieścił w grupie efektów modulacyjnych także urządzenia realizujące równoległe przestrajanie sygnału (*pitch shifting*), harmonizery (*pitch shifter*) pracujące w oparciu o zaprogramowane struktury skalowe) i synteza generujące nowe sygnały w oparciu o sygnał wyjściowy (*pitch to voltage*). Dla bardziej przejrzystego obrazu pracy byłbym skłonny poświęcić całej tej grupie procesów kolejny podrozdział dotyczący syntezy. Nie pojawiła się, moim zdaniem istotna dla tej gałęzi muzyki, technologia *pitch to midi* odgrywająca niekiedy ważną rolę we współczesnej muzyce elektroakustycznej, choć być może została pominięta, jako nieprzydatna w kontekście zaprezentowanego dzieła artystycznego.

Rozdział trzeci poświęcony jest omówieniu artystycznej części pracy doktorskiej. Zamieszczone materiały nutowe z kompozycjami oraz transkrypcje improwizacji autora stanowią przykład wykorzystania w praktyce omówionych wcześniej technik modyfikacji elektronicznych. Zawartej w tej części bardzo szczegółowej rzetelnej analizie tekstu muzycznego, towarzyszy duża ilość informacji umiejętnie przekazanych czytelnikowi. Dzięki znakomicie przygotowanym materiałom nutowym analiza zawartych na nagraniu zjawisk, pomimo ich złożoności, jest bardzo przystępna.

Chciałbym w ramach krytyki odnieść się do tezy, pojawiającej się na str.94, mówiącej o tym, że poza interwałem oktawy stosować powinno się jedynie

odstrojenia w dół, ze względu na ryzyko obniżenia jakości brzmienia albo, jak pisze autor „zastosowanie przesunięcia dźwięków w górę zamiast w dół może zaburzać percepcję wykonawcy i powodować, że w czasie powstającej spontanicznie improwizacji będzie wybierał on inne dźwięki i budował frazy o innej konstrukcji, co może spowodować w rezultacie utratę czytelności harmonicznej”. Wydaje mi się, że jest to nazbyt arbitralne stanowisko, a warunki w jakich powstaje utwór i struktury będące wynikiem gry improwizatora mogą mieć jeszcze wiele innych obliczy, ponad te ujęte przez autora pracy. Z własnego doświadczenia jako klarncisty i saksofonisty eksperymentującego z elektroniką wiem, że interwał kwinty lub duodecymy pojawiający się powyżej melodii improwizowanej, daje naturalne dla dźwięku rozwinięcie naśladujące ciąg alikwotowy i, przy odpowiedniej proporcji głośności składników, znakomicie improwizuje się z użyciem takiej struktury nad głosem solisty. Przykładem takiego brzmienia może być klasyczny już fragment w *Bolero* Maurice’a Ravela, gdzie melodii towarzyszy flet piccolo w takiej właśnie równoległej transpozycji. Istnieje też możliwość uzyskiwania bardzo rozbudowanych, pięknych współbrzmień (struktury politonalne), poprzez *pitch shifting* całych akordów (stosowany m.in. przez gitarzystę Billa Ruperta, nagrywającego z użyciem procesorów Electro-Harmonix)

W Rozdziale czwartym zawarte zostały spostrzeżenia autora związane z wykorzystaniem preparacji elektronicznej w warunkach scenicznych. Znalazły się tam zagadnienia dotyczące rozwiązywania problemów technicznych pojawiających się podczas koncertów, w kontekście uwarunkowań techniczno-sprzętowych i akustyki pomieszczeń.

Opis pracy uzupełnia zestaw nagrań demonstracyjnych, dzięki którym czytelnik-słuchacz może zapoznać się z wyodrębnionymi brzmieniami przetworzonych elektronicznie dźwięków instrumentów dętych. Nagrania zrealizowano w prawidłowy sposób, choć chciałbym, jako wielki entuzjasta eksperymentów, znaleźć wśród nich jeszcze kilka takich, jak pominięta bramka szumów, która mogłaby być ujęta w przykładzie porównawczym. Pożyteczny także mógłby się okazać przykład equalizera zrealizowany jako nagrana kilkakrotnie fraza z odmiennymi jego ustawieniami. Dla amatorów współczesnych technologii przydatna mogłaby być prezentacja porównawcza pitch shiftera i harmonizera.

W przypadku płyty i pracy Szymona Łukowskiego mamy do czynienia z bardzo rozbudowanym i szczegółowo opisanym dziełem artystycznym. Zawiera

ono sporo zabiegów dobarwiających dźwięk instrumentów dętych za pomocą oprogramowania komputerowego i tzw. sprzętowych procesorów zewnętrznych, w poczet których weszły urządzenia linii opóźniających, pogłosowych, modulujących, czy wchodzących w domenę syntezy procesy pitch to voltage, pitch shiftingu w oktawie, kwincie, bądź innych równolegle transponowanych struktur harmoniczych. Odniosłem jednak wrażenie, że zabrakło miejsca na przedstawienie zjawisk wykorzystania preparacji instrumentów dętych, które miałyby jeszcze silniejszy formotwórczy wpływ na struktury kompozycji. By wymienić kilka, w pracy mogłyby znaleźć się przykłady: kreowania harmonii za pomocą "inteligentnego" harmonizera, bądź generowania bardziej złożonych przebiegów harmoniczych za pomocą równoległego pitch shiftu w kontekście niezależnego instrumentu basowego; "zamrażania" melodycznych przebiegów pasażowych w struktury wertykalne za pomocą algorytmów typu *freeze*, bądź linii pogłosowych i opóźniających o regulowanej do nieskończoności długości wybrzmienia; kreowania harmonii w modulatorze kołowym (modulacji amplitudy) albo *frequency shiftingu*; kreowania struktur rytmiczno harmoniczych z wykorzystaniem linii opóźniających w technice kanonu; wykorzystania choć w śladowy sposób samplera frazy, także do rejestracji efektów spoza domeny melodii czy harmonii, czyli efektów szumowych i perkusyjnych uzyskiwanych na instrumentach dętych; kreowania ewoluujących samplowanych fraz za pomocą ingerencji w prędkość i kierunek odtwarzania, manipulacja zakresem odtwarzanego odcinka- miejsca startu i końca powtarzanej frazy. Rozumiem, że specyfika i stylistyka komponowanych przez doktoranta utworów nie pozwalała być może na próbę zastosowania wspomnianych wyżej zabiegów, jednak nagrania demonstracyjne być miejscem do umieszczenia tego typu eksperymentów. Piszę o tym ze względu na to, że praca o preparacji elektronicznej instrumentów dętych mogłaby mieć wtedy nieco bardziej przekrojowy i uniwersalny w kontekście stylistyk muzycznych charakter, co mogłoby zwiększyć jej zasięg pedagogiczny i naukowy, a co za tym idzie mogłaby ona mieć więcej do zaoferowania dla artystów głodnych wiedzy, a pracujących w bardziej odległych, innych niż fusion jazz stylistykach muzyki improwizowanej.

Wymieniona w pracy obszerna bibliografia daje obraz interdyscyplinarnego wyzwania podjętego przez doktoranta, jakim jest próba omówienia elementów elektronicznej preparacji instrumentów dętych w kontekście współcześnie komponowanej i wykonywanej muzyki jazzowej. Szerokie spektrum zagadnień

sięga od podstaw elektroakustyki, przez historię stosowania elektronicznych modyfikatorów do analizy komponowanego i improwizowanego materiału dźwiękowego w kontekście użytych urządzeń. Autor posługuje się w opisie pracy profesjonalnym językiem naukowym, pozostającym równocześnie przystępnym dla czytelników o różnym stopniu zaawansowania.

W pracy użyto specjalistycznych terminów, również obcojęzycznych, które zostały przetłumaczone i wyjaśnione za pomocą prawidłowo skonstruowanych przypisów. Świetnie przygotowana strona graficzna ułatwia lekturę i zrozumienie złożonych procesów, takich jak bardzo szczegółowe opisy form, zjawisk fakturalnych oraz analizy harmoniczne przedstawionych kompozycji.

Praca posiada prawidłową strukturę i nie zawiera błędów merytorycznych, a przedstawione w niej zagadnienia współtworzą źródło dobrze usystematyzowanej wiedzy. Dzięki wspomnianym wyżej walorom dzieło artystyczne wraz z opisem może być z powodzeniem stosowane jako bardzo przydatne narzędzie w poszerzaniu wiedzy z zakresu elektronicznej preparacji instrumentów akustycznych.

Konkluzja

Na podstawie analizy materiałów dotyczących dorobku artystycznego p. magistra Szymona Łukowskiego, przedstawionego tu dzieła oraz jego opisu stwierdzam, że wszystkie składowe zasługują na wysoką ocenę.

Doktorant jest bardzo dobrym instrumentalistą, interesującym kompozytorem, a także utalentowanym dydaktykiem. Jako improwizator dysponuje swoim własnym charakterystycznym językiem muzycznym, odnoszącym się zarówno do tradycji głównego nurtu w jazzie, ale także, co istotne dla tej dysertacji, konsekwentnie angażującym środki elektronicznej preparacji instrumentów dętych, wzbogacając współcześnie tworzoną muzykę jazzową. Przedstawiona płyta jest wartościową pozycją fonograficzną, a opis dzieła bardzo kompetentny.

W związku z powyższym uważam, że rozprawa doktorska mgra Szymona Łukowskiego spełnia warunki określone w art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku *Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce*.

Wnioskuje o przyjęcie pracy doktorskiej magistra Szymona Łukowskiego.

Tomasz Prędzicki