Warszawa 24.05.2017

dr hab. Janusz Szrom
dziedzina: sztuki muzyczne
dyscyplina: wokalistyka
[redacted]

RECENZJA

rozprawy doktorskiej mgr Olgi Boczar sporządzona w związku z przewodem doktorskim w dziedzinie: sztuki muzyczne, w dyscyplinie: wokalistyka

Zleceniodawca recenzji

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
Wydział Wokalno-Aktorski

Dotyczy
Uchwały Rady Wydziału Wokalno-Aktorskiego Uniwersdytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie z dnia 13 stycznia 2016 roku Rada Wydziału Wokalno - Aktorskiego, 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 Pani mgr Olgi Boczar przewodu doktorskiego na stopień doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie: wokalistyka.

Do nadesłanego mi przez Pana Dziekana Wydziału Wokalno - Aktorskiego prof. Ryszarda Cieślę, pisma sygnowanego datą 23.03.2016r. informującego o wyznaczeniu mojej osoby na recenzenta pracy Olgi Boczar, zatytułowanej **„Jazzowe implikacje synkretyzacji folklorystycznej. W poszukiwaniu muzycznych środków wyrazu."** oraz dzieła artystycznego nagranego na płycie CD audio, została dołączona pełna dokumentacja.

Na dostarczonej płycie CD, zatytułowanej **„Olga Boczar: Jesteś"**
znalazły się następujące utwory:

1.Intro (nagranie archiwalne z roku 1992, zawierające nagranie a'cappella doktorantki w wieku dziecięcym. Utwór nie jest poddawany analizie)
2.Dwa serduszka, cztery oczy

3.Jesteś
4.Mazur
5.Modlitwa
6.Nisko słonko, nisko
7.Matulu moja
8.Tęskno mi, tęskno
9.Góraska
10.To i hola

Dzieło artystyczne zostało zarejestrowane w studio „Tokarnia" oraz „Sonus" przez następujących wykonawców:

1.Olga Boczar (śpiew, flet poprzeczny)
2.Jan Smoczyński (fortepian, akordeon, elektronika)
3.Andrzej Gondek (gitara elektryczna)
4.Wojciech Pulcyn (kontrabas)
5.Paweł Dobrowolski (perkusja, cajon, udu)

Olgę Boczar znam od roku 2009, kiedy to zaprosiłem ją, jeszcze jako uczennicę Policealnego Studium Jazzu przy ul. Bednarskiej do koncertu poświęconego twórczości barda solidarności, Jacka Kaczmarskiego. Koncert „Kaczmarski na jazzowo" zabrzmiał 13 grudnia, w 28 rocznicę ogłoszenia stanu wojennego. Jako producent przyznałem Oldze bardzo trudne zadanie, utwór „Przechadzka z Orfeuszem, z którego artystka wywiązała się znakomicie, pozostawiając po sobie niezatarte wrażenia, czego dowodem może być recenzja z branżowego pisma Jazz Forum (1-2 2010) która brzmiała: „Po [...] kulminacji *Przechadzka z Orfeuszem* w wykonaniu Olgi Boczar przyciszyła atmosferę koncertu – słuchaliśmy wokalistki obdarzonej ładnym głosem i ciekawą interpretacją".

Postanowiłem ująć to zdarzenie na początku mojej recenzji aby zaznaczyć, że Olga Boczar nie jest artystą „z przypadku". Już wtedy, kiedy zaledwie rozpoczynała swoją artystyczną podróż w kierunku prawdziwej sceny dała się poznać jako osoba kompetentna (dobrze wykształcona), potrafiąca wnieść do śpiewanego utworu coś więcej niż tylko własne zaangażowanie. Tak też odbieram ją po latach, kiedy wysłuchuję materiału z płyty „Jestem".

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

Wstęp.
Na początku dysertacji autorka skreśla na jej kartach konstrukcję pracy, opisując zawartość kolejnych rozdziałów i wyjaśnia ideę jej powstania słowami:

„Praca doktorska miała więc swe źródła w chęci poznania odpowiedzi na nurtujące autorkę pytania o metodologiczne, estetyczne, a nawet moralne „uprawnienia" tworzenia nowej, nota bene, w jakimś sensie eklektycznej muzycznej jakości wynikającej z połączenia różnych muzycznych stylów, czy też elementów."

Rozdział I.
Jazz w ujęciu deskrypcyjnym.

W rozdziale pierwszym autorka zastanawiając się nad etymologią „terminu „jazz" zadaje pytanie retoryczne „co jazzem już zaczyna być a co jeszcze nie", przedstawiając przy okazji wybrane definicje zasięgnięte z powszechnie dostępnych źródeł. Dalej, posługując się terminami „thymos" (sfera uczuć, emocji, nastrojów) oraz „ratio" (wiedza, umiejętność, uporządkowanie) nakreśla zjawisko synkretyzmu zachodzące pomiędzy kulturami europejską oraz afrykańską. Podczas analizy porównawczej obu kultur, idąc za „transformacją rautzerowską" stawia bardzo ciekawą tezę w kontekście nabywanej przez twórcę wiedzy: *„Im więcej wiedzy muzycznej, tym trudniej znaleźć muzykę, która wprowadzi nas w oczekiwany stan emocjonalny. Poznajemy dogłębnie dany styl muzyczny, cechy go charakteryzujące, specyficzne brzmienie, formę, harmonię, rytm i może okazać się, że muzyka ta w jakimś momencie straciła swą siłę oddziaływania."*
Zaraz potem dodaje, że „katharsis" efektu ubocznego procesu zdobywania wiedzy jest element główny muzyki jazzowej – improwizacja. Dzięki niej możliwe jest dalsze emocjonalne angażowanie się twórcy. Osobiście żałuję, że ten wątek w pracy nie został pogłębiony o element improwizacji w muzyce ludowej, gdyż niezwykle ciekawym byłoby zbadać rolę jaką ona sama odgrywa w twórczości ludowej.

Jednym z ciekawszych podrozdziałów jest ten mówiący o „Stanach nieoznaczonych" jazzu. Autorka próbuje dokonać analizy „genomu" muzyki jazzowej zestawiając ze sobą jego cechy szczególne: rytm (synkopa), metrum (złożone miary, akcentowanie), harmonia (jazzowa), improwizacja. Nie dochodzi jednak do konkluzji, tzn. nie znajduje odpowiedzi na odwieczne pytanie czym tak naprawdę jest jazz? W braku samej konkluzji nie ma nic nadzwyczajnego, gdyż takiej definicji po prostu nie ma. Jazz okazuje się zbiorem wspólnym wielu cech, zbiorem bliżej nie określonym. Zawsze jednak warto po raz kolejny zadać to pytanie, bo niejako „po drodze" przypominamy sobie o „kodzie genetycznym" muzyki jazzowej.

W dalszych podrozdziałach dysertacji zostaje przybliżona historia jazzu. Przy pomocy jego głównych elementów składowych (gatunków) oraz przedstawicieli nurtów autorka nakreśla etapy przez które przechodziła muzyka jazzowa (blues, ragtime, jazz nowoorleański, jazz chicagowski, swing, bebop, cool jazz, hard bop, free jazz, bossa nova, fusion).

Rozdział II.
Folkloryzm w muzyce jazzowej w opinii wybranych polskich muzyków jazzowych.

W rozdziale drugim autorka objaśnia stosowaną metodologię badań oraz przedstawia artystów z którymi przeprowadziła wywiady metodą ankiet zawierających „pytania otwarte". Autorka zaznacza, że taki rodzaj pytań zastosowała celowo, gdyż pytania o charakterze zamkniętym znacznie zawężają „horyzont" odpowiedzi. W moim rozumieniu rozdział ten, będący niejako „środowiskowym wywiadem" stanowi rdzeń tej części pracy.

Rozdział III.
Synkretyzm folklorystyczny we własnych próbach muzycznych poszukiwań twórczych.

Trzeci rozdział pracy obejmuje próbę analitycznego podejścia do materiału audio dołączonego do dysertacji. Zawiera dziewięć utworów, z których cześć stanowią kompozycje autorskie a część melodie ludowe, zaaranżowane przez autorkę pracy. Dla czytelności mojej analizy numery taktów omawianych fragmentów ujęte zostały w nawiasach półokrągłych a czas dotyczący miejsca na ścieżce dźwiękowej w kwadratowych.

1.Dwa serduszka cztery oczy

Utwór zagrany w bardzo „motorycznym" metrum 5/4 jest w mojej ocenie pomysłem na złamanie panującej w naszej ludowej kulturze hegemonii metrum parzystego (nie licząc 3/4). Już sam ten zabieg nadał utworowi zupełnie inny „ciężar gatunkowy", jeśli chodzi o sam puls i wynikające z niego inklinacje rytmiczne.
Mocno odczuwalny jest brak podpisanych słów pod tematem, co pozwoliłoby łatwiej „śledzić" interpretatorkę oraz autorkę aranżacji, co szczególnie wyraźne jest w miejscach w których dokonuje ona melodycznej parafrazy (22-28) [0:45]. Elementem niewidocznym na pięciolinii są „chórki" (backgrounds voc.) które zdają się rysować „ludyczny" charakter aranżacji, jednocześnie stanowiąc jej kanwę (przynajmniej w tej części utworu, nazwanej INTRO).
Bardzo ciekawym zabiegiem od strony rytmicznej jest unikanie frazy rozpoczynającej się na mocną część taktu, inaczej niż to ma miejsce w ludowych wykonaniach znanych właśnie z metrum 3/4. Taki fakt następuje u interpretatorki w takcie (57) [1:42], na słowach „Będę kochać póki żyję" i ma swoje potwierdzenie przy ponownym powtórzeniu frazy [1:54].
Omawiany zabieg ma też swoje miejsce w późniejszych taktach (80) [1:42], (89) [2:42] oraz przy kolejnym powtórzeniu frazy [2:54], (141) [.
Zabieg unikania mocnej części taktu jest przez jazzmanów wręcz umiłowany, a w muzyce klasycznej z kolei jest obecny u największego „jazzmana" wszech czasów - Jana Sebastiana Bacha.
Pierwsze faktyczne odstępstwa od melodii ludowej dają się zauważyć na początku trzeciego przeprowadzenia tematu (71-84) [2:13]. Są one oparte na dźwiękach skali eolskiej (pierwsze dwie frazy bez jej 6-tego stopnia).
Solo wokalne rozpoczyna się tuż po łączniku zamykającym solo fortepianu (121) [4:07]. Zbudowane „ósemkowo" rozpoczyna się krótkim riffem, zbudowanym na trzech dźwiękach, rozwijanym na akordzie Bm9, na materiale skali doryckiej z jednorazowym „bluenote" V stopnia (126) [4:15]. Na kolejnym akordzie Gmaj7 wokalistka używa dźwięków g,a,b,c#,d,e,f# (skala lidyjska) by ostatecznie zakończyć na „mikro turnaround'zie" złożonym z akordów F#-G6 #11-F#.
Niezwykle atrakcyjnym byłby pomysł zapisania zrealizowanej solówki na pięciolinii i dołączenia jej do pracy. Po wokalnym solo następuje refren oraz coda utworu.

2. Jesteś.

Kompozycja autorska będąca utworem tytułowym dołączonej do pracy płyty CD.
Od strony formalnej piosenka swoją budową nawiązuje do podstawowej formy którą przyjęły typowe standardy jazzowe A-A-B-A. Temat zbudowany jest na pentatonice – skali charakterystycznej dla „sporej części polskiego folkloru" (komentarz autorki, str.66).
„Jesteś" to bardzo „klimatyczna" kompozycja, która swym ludycznym charakterem mocno nawiązuje do „kolorytu" melodii ludowych. Elementem zdecydowanie synkretyzującym są w tym przypadku podziały rytmiczne, unikające mocnego „raz" w nieparzystym, „bliźniaczym" walczykowi metrum 6/8. Z całą pewnością takie środki wykonawcze, czy też twórcze są obce muzyce ludowej, za to bardzo bliskie muzyce jazzowej. Pierwszy przykład unikania mocnej części taktu znajdujemy na pięciolinii już w taktach (11, 13) [0:20], błędnie zresztą wg mojej opinii zapisanych pod kątem wartości rytmicznych. Zapis powinien zawierać same ósemki, z czego pierwsza z nich to powinna być pauza. Takt (14) [0:25] natomiast, to są w moim rozumieniu „duole" zaśpiewane na każdej z dwóch grup metrum 6/8. Jest to koronny przykład na kolejną zasadę dotyczącą gramatyki języka jazzowego: „parzystości przeciwko nieparzystościom" (i odwrotnie). Polega ona na stosowaniu podziałów triolowych w metrum parzystym (dwu oraz czterodzielnym) i stosowaniu duol, kwartol w przypadku metrum nieparzystym (3/4, 6/8 itd.). Stosowanie tej zasady ma kluczowe znaczenie dla unikania mocnych części taktu, co dla jazzu jest środowiskiem naturalnym.
Omawiane sytuacje analogicznie przypadają w tych samych dla melodii miejscach, podczas

kolejnych jej powtórzeń, oraz w refrenie piosenki (27,29,31).
Reasumując uważam, że zapis samej melodii powinien nosić ślady tematu, tzn. formy uproszczonej melodii, bez „prywatnych" wycieczek w stronę osobistej interpretacji rytmu. Taką zasadę od lat przyjmuje się podczas „szablonowych" zapisów, z którymi mamy do czynienia w jazzowych „Realbookach". Dopiero twórcza interwencja artysty, jego „rytmiczny" dialekt nadaje mu ostateczny, „osobisty" kształt, słyszalny zresztą na nagraniu. Rodzaj takiej notacji muzycznej, której bym sobie życzył pojawia się nagle w taktach (37-39), co jest przykładem na brak jej ujednolicenia. Znacznie bardziej czytelna byłaby synteza linii melodycznej, jej szablonowy zapis skonfrontowany z jej „prywatną" rytmiczną aberracją którą znajdujemy na nagraniu. Obie powinny być odpowiednio zaznaczone na pięciolinii wraz z komentarzem uzasadniającym taki wybór wartości rytmicznych (odejście od tematu głównego) podczas symultanicznej realizacji utworu już przed mikrofonem.
Dużym niedopatrzeniem jest ponowny brak zapisu tekstu utworu pod śpiewanymi frazami, nota bene bardzo pięknego i wzruszającego, a najbardziej dotkliwy dotyczy notacji samej wokalnej solówki (48) [1:30]. Chciałoby się ją „naocznie" przeanalizować i zapytać o kilka bardzo ciekawych „momentów" pojawiających się w budulcu głównym, którym jest pentatonika, np. dźwięk cis (nieobecny w skali) który występuje już na samym początku solówki jako druga jej nuta [???] ...pojawiający się ponownie już w drugim takcie; zastosowanych podziałów rytmicznych itd... Solo obfituje w ludyczne zaśpiewy oraz bardzo ciekawą artykulację samego głosu, przywodzącą na myśl ludowy biały głos.

3.Mazur

Kompozycja autorska oparta na jazzowej harmonii, inspirowana pod wzgl. rytmiki polskim tańcem – Mazurem.
Metra nieparzyste są jak najbardziej częstym zjawiskiem w kulturze ludowej. Duole już nie. Przykład zachodzącego synkretyzmu pomiędzy sztuką ludową a jazzową daje się słyszeć już w takcie (8) [0:16] kompozycji, gdzie artystka dokonuje tego podziałowego zabiegu (duole), pomimo zapisu mającego postać ósemki z kropką – szesnastki – półnuty. Przykład ten jest tylko wstępem do całej kaskady duol, pojawiających się w kolejnych taktach (9, 10) i częściowo (11) oraz REFRAIN (19). Jak już wspominałem w poprzednich rozdziałach, tak i w tym, mamy w tym wypadku do czynienia z zasadą „parzystości przeciw nieparzystościom" (i odwrotnie). Reguła ta potwierdzana jest za każdym razem, kiedy realizowany jest temat kompozycji. Artystka śpiewa duole – ponieważ w jej „jazzowym" odczuwaniu takie rozwiązanie, time'ingowo „do tyłu" (behind the line -tł. „z tyłu kreski taktowej") ma głębokie uzasadnienie w pojmowaniu czasu w muzyce jazzowej i dla samego jazzu jest „odruchem" bardzo naturalnym.
Podobnie jak poprzednio i w tym przypadku nie odnajdujemy w pracy podpisanych słów pod kompozycją, co bardzo utrudnia zbadanie relacji zachodzących pomiędzy tekstem a linią melodyczną (prozodia). Podczas przeprowadzania drugiego tematu w takcie (31) [1:08] pojawia się pauza która powoduje, że temat zwyczajowo nie rozpoczyna się „na raz", czyli na pierwszą miarę taktu. W tym charakterystycznym miejscu mamy do czynienia z drugim przykładem „transplantacji" praktyk właściwych muzyce jazzowej na pole muzyki ludowej, bowiem w „naturze" ta fraza z całą pewnością rozpoczęłaby się na mocną część taktu, tak jak to z resztą ma miejsce w zapisie nutowym.
W takcie (33) [1:21], a właściwie już w poprzedzającym, rozpoczyna się „solówka" wokalna. Brakuje jej zapisu nutowego, a zaznaczona harmonia (dwie części składające się z powtórzeń po cztery takty) nie uwzględnia zmiany trybu, realizowanego świadomie przez wokalistkę. Dotyczy to samego początku pierwszej z nich (takt 33 za pierwszym razem jest „molowy" a za drugim „durowy"). Jednym z ciekawszych dźwięków pojawiających się w solo jest nuta „g" umiejscowiona na akordzie Gb6/9 (pojawiająca się w tym samym miejscu podczas powtórzenia części), która gdyby nie jej długość, nosiła by znamiona (passing notes) dźwięku przejściowego. Żałuję, że w

przypadku takich zdarzeń brakuje ich analizy oraz uzasadnienia, bo to w mojej opinii jeden z tych przykładów, który z całą pewnością nie miałyby miejsca u twórców czysto ludowych.
Po wokalnym solo następuje solo fortepianu (45) [1:53] (nie wiem dlaczego znaki przykluczowe zniknęły z pięciolinii), a zaraz po nim część specjalna BRIDGE (62) [3:01], (niezgodna z zapisem nutowym) i wreszcie trzecie przeprowadzenie całości tematu (zwrotka plus refren) (69) [3:25] kończące się instrumentalną kodą utworu.

4.Modlitwa

Krakowiak do tekstu Bolesława Leśmiana (w części BRIDGE – autorskie słowa O. Boczar) jest utworem którego wstęp grany unisono (flet wraz z akordeonem) przywodzi na myśl raczej orientalną kulturę wschodu, niż naszą rodzimą. Sam synkretyzm dotyczący jazzu oraz muzyki ludowej wcale nie musi swoją kolorystyką zamykać się w granicach państwa nad Wisłą. Tak jak w poprzednich utworach, tak i w tym przypadku słowa nie są podpisane pod tematem głównym. Jak pisałem już wcześniej nie ułatwia to prześledzenia prozodii, co w przypadku kompozycji własnej do tekstu poety byłoby znakomitą okazją do przeprowadzenia tego typu analizy. Relacja słowa i muzyki to zadanie trudne, czego dowodem są lepsze i gorsze przykłady z klasyki gatunku.
Na samym początku utworu takt (15) mamy do czynienia z obiegnikiem na słowie „żarliwie", który znawcy zasad prozodii mogliby zdefiniować jako „zwiększanie masy samogłoski". Zabiegi takie tylko utwierdzają mnie w orientalnym charakterze tej kompozycji. Analogiczna sytuacja następuje przy powtórzeniu całej frazy (19) [0:53] na słowie „granicznych". Swoją drogą zastanawiam się, dlaczego kompozytorka sięgnęła po taką (daleko wschodnią) konstrukcję linii melodycznej i wypływające z niej wartości rytmiczne, skoro miała w tej kwestii pełną swobodę twórczą. Jak się domyślam, kanwę takiej konstrukcji stanowił pomysł na (orientalny) koloryt linii melodycznej, obfitej w melizmaty które stanowią jej integralną całość. Wokalistka dodatkowo podkreśla te zamierzenia podczas powtórzenia [0:55] odchodząc w pierwszym takcie kolejnej ośmiotaktowej frazy od tematu głównego na rzecz jego przekształcenia w orientalnie brzmiący melizmat na słowach „oczach".
Grana unisono przez flet, gitarę i śpiewana część REFRAIN (zbudowana na dźwiękach pentatoniki) nie jest dla mnie typowym refrenem, lecz raczej łącznikiem, który nie pozostawia żadnych wątpliwości co do orientalnego charakteru kompozycji.
Następnie otrzymujemy kolejne przeprowadzenie VERSE'u (zwrotki), po którym następuje w całości część autorska, określana w pracy jako BRIDGE (37) [2:04], zaśpiewana na słowach: „Kocham cię. Przyjdź i zabierz wszystko to co we mnie xxxx (tekst nieczytelny). Usłysz dzisiaj proszę cię wołanie me. Przyjdź i zabierz wszystko jeśliś jest", gdzie staropolskie „jeśliś" z całą pewnością będzie elementem synkretyzującym.
Pierwiastkiem zdecydowanie ludycznym jest background który tworzą chórki [2:31] w części poprzedzającej solo akordeonu, zaraz po którym następuje orientalne INTRO oraz CODA utworu.

5.Nisko słonko nisko

Kurpiowska pieśń ozdobiona przez aranżerkę w polirytmię (3/4, 4/4, 5/4).
Pierwsze, co przykuwa uwagę to transowy motyw, złożony z trzech następujących po sobie dźwięków (d-cis-a) tworzących harmoniczny background dla realizującego podstawę harmoniczną kontrabasu (Em9 – D6/F# - Bm). Realizowana, typowa dla muzyki jazzowej progresja harmoniczna II-V-I to pierwszy słyszalny element synkretyzujący. Na kanwie tak skonstruowanego „napędu" interpretatorka przeprowadza słuchacza przez kolejne odsłony tematu głównego, rzadko odstępując od oryginału melodii. Takie proporcje mariażu jazzu z twórczością ludową wydają się być wyważone i świadczą o dobrym smaku aranżera. Hegemonia progresji II-V-I trwa do taktu (19) [1:24] w którym następuje solo wokalne. W takcie (35) [2:33] partię solo przejmuje kontrabas a

następnie, na bazie tego samego ciągu harmonicznego – fortepian.
W takcie (58) [3:51] pojawia się wokalne INTRO, jako część wprowadzająca do ostatniego przeprowadzenia tematu głównego (62) [4:01] po którym następuje CODA utworu.

„Nisko słonko nisko" jest przykładem na piękno ludowej kultury, płynące wprost spod strzech, a subtelna aranżacja oraz wokalna realizacja, pełna głębokiego wyczucia względem przekazu treści słów piosenki są dowodem na niezwykłą „otwartość" muzyki jazzowej w kontekście przyswajania tkanki muzycznej, pochodzącej z odległych obszarów kulturowych.

6.Matulu moja

Melodia ludowa opisana jazzową harmonią, z „dokomponowanymi" częściami (INTRO oraz REFRAIN).
Utwór utrzymany w charakterze rytmów latynoamerykańskich jest znakomitym przykładem procesu synkretyzacji z polską muzyką ludową.
Ojcem rytmów latynoamerykańskich (bossa-nova, samba) w muzyce jazzowej jest Antonio Carlos Jobim. Rok 1958 przyjmuje się zwykle jako narodziny tego stylu w amerykańskiej muzyce jazzowej. Ten sam, w którym na rynku płytowym za przyczyną A.C. Jobima ukazał się album „Canção do Amor Demais" zaśpiewany przez portugalską wokalistkę Jooão Gilberto. Od tamtej pory bossa-nova oraz samba weszły na stałe do kanonu rytmów jazzowych.
Wprowadzeniem do tematu piosenki jest wokaliza, która rozpoczyna się w takcie (5) [0:24].
Ekspozycja tematu następuje po motorycznej, czterotaktowej introdukcji instrumentalnej opartej na riffie, złożonym z prymy oraz kwinty opartych na progresji I – III – IV.

Elementem jazzu jaki „wtargnął" do melodii ludowej, oprócz pulsu i harmonii jest rytmiczna interpretacja oryginalnej linii melodycznej. Na tym polu zauważamy częste „odpuszczanie" mocnej części taktu (na „raz") oraz synkopowanie tematu głównego.
Pierwszy taki przypadek odnajdujemy już na samym początku, w pierwszym takcie ekspozycji tematu (19) [1:14] na słowach „matulu", potem (21) [1:20] „śliczną".

Pierwszą synkopę tematu zauważamy przy słowie „masz" (śliczną córeńkę MASZ) (21-22) [1:24] Następnie (23) [1:25] „oj nie wydawaj" oraz (27) [1:32] „Jej urody..." - pauza na mocną miarę taktu a zaraz potem synkopa na słowie „żal", przypadająca na koniec taktu (27) [1:35] oraz początek (28). Celowość tego zabiegu podkreśla dokładne powtórzenie wymienionych wyżej „jazzowych" operacji. Po ekspozycji pierwszego tematu następuje 8-taktowy łącznik [1:50] zagrany na flecie, by zaraz po nim nastąpiło drugie jego przeprowadzenie, dokładnie z wszystkimi opisanymi wcześniej przypadkami synkretyzującymi (jazz z melodią ludową).
W REFRENIE pojawia się doskonały przykład autentycznej, bo oryginalnej transakcentacji (w tym wypadku rytmicznej) która ma miejsce na słowie „có-reń-kę", w którym prawidłowy akcent powinien przypadać na sylabę „-reń-", zaś w melodii ludowej przypada na słabą cześć taktu, co czyni go znacznie słabszą od ostatniej sylaby „-kę". W języku polskim akcent (paroksytoniczny) z reguły pada na przedostatnią sylabę słowa. Transakcentacje jako takie są częstym następstwem twórczości ludowej, jednak w muzyce jazzowej są niezwykle rzadkim zjawiskiem, stąd można się pokusić o kolejny element synkretyzujący oba gatunki.
W takcie (39) [2:56] następuje solo gitary, zaraz po nim kolejny REFRAIN (47) [3:36] ale tym razem wzbogacony o chórki realizujące background, w odległości kwarty od głosu głównego, charakteryzujący się „równoległościami" harmonicznymi (głosy równolegle prowadzone w odległości od pewnego interwału). Z całą pewnością jest to cecha szczególna twórczości ludowej, nie występująca jednak prawie nigdy (poza drobnymi wyjątkami) w muzyce jazzowej. Wniosek z tego, że i w tym przypadku można przyjąć tezę o dokonaniu się synkretyzacji obu gatunków muzycznych. Zaraz po refrenie następuje ostatnie przeprowadzenie tematu, ponownie zakończone

refrenem piosenki o identycznej konstrukcji harmonicznej.

7.Tęskno mi, tęskno

Utwór inspirowany pieśnią kurpiowską „Ciamna nocka" rozpoczyna się introdukcją kontrabasu, w której pobrzmiewa oryginalny temat pieśni. Zaraz po adlibitum pojawia się sekcja rytmiczna wraz z pulsem 6/8 [1:13], która jest elementem „uruchamiającym" metrum 6/8. Temat będący autorską kompozycją rozpoczyna się w takcie (12) [1:28].
Podczas drugiego przeprowadzenia tematu [2:15] w artykulacji głosu wokalistki pojawiają się „białe elementy", charakterystyczne niekształconym, białym głosom, co nadaje przekazowi mocno ludyczny wydźwięk. Szczególnie wyraźnie daje się to słyszeć na słowach „i doliny..." oraz „spotkać go mogę". Solo wokalne, a raczej wokaliza rozpoczyna się ogólnym „spadkiem temperatury" warstwy akompaniującej [3:21], by zaraz potem wrócić „na obroty" do punktu w którym swoją partię solową rozpoczyna fortepian [3:44].
Utwór kończy się refrenem po którym następuje coda.
Na uwagę zasługuje sam budulec, czyli skala eksponowana na samym początku fragmentu opisującego proces pracy nad utworem. Nigdy wcześniej nie spotkałem podobnej i domyślam się, że jest ona pokłosiem analizy dźwięków, składających się na oryginalną melodię. W moim odczuciu niezwykle charyzmatyczna (skala), przenosząca całą płytę w zupełnie inny wymiar harmoniczny. Trudno oprzeć się wrażeniu, że właśnie takie ludowe elementy, jak użyta skala są kapitalnym, nowym paliwem który świetnie nadaje się do napędzania nowej jazzowej jakości.

8.Góraska

Jedyny utwór zamieszczony na płycie, którego genom stanowi skalę góralską.
Tak jak w poprzednim przykładzie, wartością nadrzędną (nową) dla muzyki jazzowej (improwizacji) zwykle są skale. To właśnie po ten materiał genetyczny wyruszali, i nadal wyruszają muzycy jazzowi do odległych od cywilizacji zachodu zakątków świata.
Utwór oparty o metrum 5/4 rozpoczyna się wokalną introdukcją opartą na „góralskich" kwintach realizowanych na kontrabasie. Wniosek z tego, że góralskie elementy synkretyzujące to nie tylko skala (góralska) ale też dobrze znane nam kwinty, będące najczęściej harmoniczną podstawą góralskich tematów. Tak dzieje się i w tym przypadku, bowiem „kwinty" realizowane w niskich rejestrach, stanowią harmoniczną kanwę w tej części utworu. Góralskiego „smaczku" dodaje też specyficzna artykulacja głosu, bliska białemu śpiewowi. Temat utworu rozpoczyna się w takcie (16) [0:34] (temat nie został ujęty w notacji muzycznej ani tekstowej).
Zmiana metrum na 3/4 następuje w takcie (32) [1:09] i idzie w parze z kolejną częścią utworu (REFRAIN) by następnie powrócić do macierzystego 5/4. Taka operacja metryczna przydarza się raz jeszcze, by następnie ostatecznie ustabilizować się i stanowić puls główny dla solo fortepianu (spreparowanego na tę okazję za pomocą kartki papieru położonej na strunach instrumentu). Po solo fortepianu znowu pojawia się ludyczny wstęp [3:10], by następnie ustąpić miejsca wielogłosowej kodzie utworu na bazie której aż do wyciszenia kompozycji swoje solo gra cajon.
„Góraska" to utwór bardzo charakterystyczny, ciekawy pod kątem kompozycyjnym oraz brzmieniowym (spreparowany fortepian), wydaje się mocno nawiązywać swoim „kolorytem" do twórczości polskich górali i jednocześnie stanowi mocny atut na płycie dołączonej do pracy.

9.To i hola

Wstęp utworu ludowego oparty jest na „metheny'owskim" riff-ie opartym na szesnastkach, realizowanych poprzez wzajemne nakładanie się partii fortepianu oraz gitary. W pulsacyjnej

opozycji do instrumentów harmonicznych wspieranych przez perkusję stoi kontrabas realizujący pełne wartości, stanowiące podstawę harmonii. Tak motorycznie napędzony podkład stanowi kanwę do wokalizy realizowanej przez „wokal" główny oraz chórki.
W takcie (9) [0:36] pojawia się temat główny utworu (VERSE) po którym następuje 8-taktowe intro wprowadzające kolejne przeprowadzenie tematu głównego. W takcie (17) [1:10] pojawia się REFRAIN. Ten schemat budowy formalnej powtarza się przy kolejnym przeprowadzeniu całości tematu, w którym stopniowo następują pierwsze oznaki interpretacji linii melodycznej tematu. W takcie (41) [2:10] pojawia się solo wokalne, które jest wspierane przez chórki. Chórki śpiewające słowa „jadą, jadą goście" realizują harmonię opartą na równoległościach (równoległy ruch głosów) – co stanowi kolejny element synkretyzujący oba gatunki. Budulcem partii solowej wokalistki jest skala eolska. Zaraz po „solówce" pojawia się po raz kolejny formalny schemat dotyczący budowy: wstęp – zwrotka – refren... który staje się częścią zamykającą kompozycję.

Recenzja – podsumowanie

Praca pani Boczar powstaje w czasach globalnej unifikacji, kiedy to sztuka narodowa oraz język ojczysty stają w szranki z masowo zalewającą nas kulturą anglosaską. Z głośników płyną w naszym kierunku piosenki w języku obcym, a te w rodzimym brzmią tak, jakby próbowano go na siłę wtłoczyć w obco brzmiące frazy. Dziś trzymam w ręku pracę hołdującą twórczości ludowej, mocno podkreślającą cechy dorobku kulturowego kilku podmiotów etnicznych stanowiących wspólnotę – naród polski.
Dysertacja Olgi Boczar jest dowodem na ponadczasową wartość, wypływającą z indywidualnych wzorców cechujących dorobek tej wspólnoty i zaznacza, że dopiero przenikanie się pierwiastków niejazzowych z jazzem mogą uczynić go naprawdę interesującym. Pani Boczar w swojej pracy wyprowadza i skutecznie broni tezy o nadrzędnych wartościach płynących z kultury narodowej, podkreślając wagę oraz celowość zabiegów synkretyzujących muzykę jazzową z narodową tkanką etniczną.

Jednym z ciekawszych rozdziałów, przypominającym o polskim wkładzie w rozwój muzyki jazzowej jest ten poświęcony mistrzom gatunku: „Folkloryzm w muzyce jazzowej w opinii wybranych polskich muzyków jazzowych". Stanowi on źródło informacji i zarazem dowód na celowość takiego synkretyzmu, jednocześnie podkreśla sukces, który na arenie międzynarodowej doczekał się nazwy własnej: „Jazz polski". Z całą pewnością bohaterami tego sukcesu są artyści i ich dzieła: Andrzej Jagodziński, z pierwszą w świecie interpretacją muzyki Chopina, Urszula Dudziak oraz Michał Urbaniak, dzięki którym echa „polskości" słyszalne były za oceanem już w latach 70-tych, nasza Chicagowska Grażyna Auguścik i jej polskie serce bijące niemal w każdej wyśpiewanej przez nią frazie, Zbigniew Namysłowski czerpiący inspirację do budowy swoich kompozycji wprost z folkloru góralskiego.

Pracę pani Boczar należy podzielić na dwie części. Pierwszą, w której wyjaśnia podstawowe pojęcia oraz nurty dotyczące muzyki jazzowej, przytaczając wypowiedzi muzyków na temat istoty muzyki jazzowej. W rozdziale tym odnajdujemy odpowiedzi muzyków na pytania dotyczące wagi wpływu kultury etnicznej oraz uwarunkowań środowiskowych na kształt muzyki jazzowej.
Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że dodatkowym walorem tej części pracy jest piękny język, za pomocą którego została ona skonstruowana.
Drugą część pracy stanowi analiza dotycząca materiału dźwiękowego zamieszczonego na płycie CD zatytułowanej „Jesteś" (9 utworów).
Znajdziemy na nim utwory ludowe, zaaranżowane przez autorkę w konwencji jazzowej, oraz kompozycje własne, inspirowane twórczością ludową a zaaranżowane w konwencji jazzowej.

Autorka dokonując analizy każdego z nich wskazuje miejsca synkretyzujące muzykę ludową z muzyką jazzową.
Brak podpisanego pod utworami tekstu utrudnia śledzenie prozodii, czyli właściwości zachodzących pomiędzy tekstem piosenki a linią melodyczną. Miejscami można odnieść wrażenie, że zapis melodii nie jest syntezą samego tematu, lecz powstał na skutek zagrania go na instrumencie klawiszowym at hoc, na żywo, bez dokonania jego korekty. Korekta taka miałaby za zadanie ujednolicenie zapisu melodii przede wszystkim pod kątem podziałów rytmicznych, które często są niejednakowe a odnoszące się do tych samych motywów w ramach tej samej kompozycji. Innymi słowy mówiąc, najlepszą formą w moim rozumieniu byłby zapis tematu głównego (jego absolutna synteza), w najprostszej ludowej postaci, a tuż pod nim jego wariant jazzowy, obfity w synkopy i kolejne wariacje melodii.
Autorka nie dokonała też transkrypcji swoich solówek, chociaż jaka sama przyznaje w podsumowaniu pracy na str. 116 „*...przyjmuje się, że improwizacja jest fundamentem muzyki*". Taki zapis wraz z analizą dźwięków w kontekście użytej harmonii byłby ogromną „wartością dodaną" pracy i podkreślałby w sposób bardzo czytelny relacje zachodzące pomiędzy pierwiastkami jazzowymi a ludycznymi, które są słyszalne na nagraniach. Recenzując analityczną część pracy pani Boczar, zdecydowałem się przy niektórych utworach na szkic takiej analizy. Posługując się numeracją taktów śledziłem zapis nutowy wraz ze ścieżką dźwiękową załączonej do pracy płyty. Materiał dźwiękowy nierzadko odbiegał od tego zapisanego na pięciolinii, stąd obok numeru taktu umieszczanego w nawiasie półokrągłym, zdecydowałem się podawać czas określany w minutach i sekundach dotyczący omawianego fragmentu. Tę wartość odnajdujemy w nawiasach prostokątnych.

Praca naukowa artysty stanowi wartość samą w sobie głównie wtedy, gdy załączone do niej dzieło artystyczne wypełniają znamiona sztuki wyższej. Czas spędzony podczas jej analizy dostarczył mi wielu wrażeń, dlatego uważam, że praca pani Boczar przyczynia się w znacznym stopniu do popularyzowania pierwiastka polskiego w międzynarodowym języku zwanym jazzem i stanowi istotny, naukowy wkład w rozumienie jego natury.
(spełnia warunki określone w art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku)

Stawiam wniosek o jej przyjęcie.

dr hab. Janusz Szrom