

Dr hab. Iwona Mironiuk

Dziedzina: Sztuki muzyczne

Dyscyplina artystyczna: Instrumentalistyka – Fortepian

Uczelnia i Wydział: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie,
Wydział Instrumentalny

Warszawa, 27. XI. 2020

Zleceniodawca recenzji:

Rada Do Spraw Dyscypliny – Sztuki Muzyczne Akademii Muzycznej w Krakowie.

Pismo z dnia 7 października 2020 roku, działając na podstawie Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2016 r. poz.882, z późn. zm.), informujące o powierzeniu mi obowiązków recenzenta przewodu doktorskiego pana mgr Piotra Orzechowskiego w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej: *instrumentalistyka*.

**Recenzja pracy doktorskiej pana Piotra Orzechowskiego pod tytułem
„24 Preludia i Improwizacje jako egzemplifikacja autorskiej koncepcji
„twórczej gry”. Od improwizacji do interpretacji dzieła**

Piotr Orzechowski jest polskim – uznanym już w kraju i za granicą - pianistą i improwizatorem. Urodził się w Krakowie i tu zdobył swoje podstawowe, średnie i wyższe wykształcenie, początkowo w Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej I st. im. Ignacego Jana Paderewskiego, potem w Państwowej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II st. im. Fryderyka Chopina, a następnie w Akademii Muzycznej w Krakowie w klasie fortepianu jazzowego.

Już w okresie szkolnym zdobywał wyróżnienia indywidualne, m.in. na festiwalu *Jazz nad Odrą* czy *Jazz Juniors 2008*, za co został uhonorowany Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W 2011 roku zdobył, jako pierwszy Polak w historii, główną nagrodę na jednym z najbardziej prestiżowych konkursów jazzowych na świecie – *Montreux Jazz Piano Solo Competition*. Na swoim koncie ma także inne nagrody europejskich konkursów, m.in. w Gdyni i Belgii. Z rąk Prezydenta Jacka Majchrowskiego otrzymał Stypendium Twórcze Miasta

Krakowa, a także z ramienia Narodowego Centrum Kultury prestiżowe stypendium artystyczne *Młoda Polska*.

W 2014 roku ukończył z wyróżnieniem roczne jazzowe studia magisterskie w Berklee College of Music w Walencji (Hiszpania).

Jest także absolwentem Wydziału Filozoficznego na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Brał udział w wielu koncertach w Polsce w ramach najważniejszych festiwalów jazzowych i popularnych, jak np. *Jazztopad* we Wrocławiu, czy *Opener Festival* w Gdyni, a także muzyki klasycznej, jak *Sacrum Profanum* w Krakowie czy *Festiwal Prawykonań* w Katowicach.

Na świecie zagrał na najważniejszych festiwalach muzycznych, jak m.in. *Montreaux Jazz Festival* w Szwajcarii, *Unsound London* w Wielkiej Brytanii, *Rochester Jazz Festival* w USA, *Edmonton Jazz Festival* w Kanadzie, *Ubud Jazz* w Indonezji, *Ecuador Jazz Festival*, *Festival Internacional Recoleta Mapocho Jazz* w Chile, *Gulf Jazz Festival* w Krajach Zatoki Perskiej, *Jazz Utsav* w Indiach i wielu innych.

Wykonywał także recitale solowe z autorskim programem w Niemczech, Rosji, Kanadzie, Wielkiej Brytanii i Bułgarii. Jako lider formacji *High Definition Quartet* koncertuje z zespołem na wielu scenach jazzowych.

Występował z takimi orkiestrami, jak NOSPR w Katowicach, Sinfonia Varsovia, Polska Orkiestra Radiowa, Orkiestra Kameralna AUKSO czy Orkiestra Filharmonii Krakowskiej.

Grał z wybitnymi muzykami (Adrianem Utleym, Adamem Bałdychem, Dorotą Miśkiewicz, Jackiem Kochanem), a także współpracował z wielkimi postaciami muzyki współczesnej, takimi jak Philip Glass, Steve Reich, czy Krzysztof Penderecki. Występował z wybitnymi osobistościami światowego i polskiego jazzu, takimi jak Randy Brecker, Avishai Cohen, Michał Urbaniak czy Bracia Oleś. Ma na swoim koncie projekty z: Agatą Zubeł, Cezarym Duchnowskim, Krzysztofem Knittlem, Carlosem Zingaro, Marcinem Maseckim czy Leszkiem Możdżerem.

Wydał następujące albumy CD:

Experiment: Penderecki wyd. Decca Classic/Universal Music Polska 2012,

Hopasa wyd. EmArcy Records/Universal Music Polska 2013,

Bach Rewrite wyd. Decca Classic/Universal Music Polska 2013,

Weird Glitches wyd. Stephen McHale 2014,

Eclipse wyd. Universidad San Francisco de Quito 2014,

15 Studies For The Oberek wyd. Decca Classic/Universal Music Polska 2014,

Bukoliki wyd. ForTune 2015,

PIANO.PL wyd. Universal Music Polska 2016,

24 Preludes & Improvisations wyd. Decca Classic/Universal Music Polska 2017,

Henryk Wars. Utwory symfoniczne wyd. Narodowe Centrum Kultury 2017,

Works for Rhodes Piano & Strings wyd. Anaklasis/PWM 2019,

Dziady wyd. Anaklasis/PWM 2019,

Fletch wyd. Audio Cave 2020.

Praca doktorska pana Piotra Orzechowskiego składa się z dwupłytkowego albumu CD *Pianohooligan. 24 Preludes & Improvisations* oraz rozprawy pod tytułem „24 Preludia i Improwizacje jako egzemplifikacja autorskiej koncepcji „twórczej gry”. Od improwizacji do interpretacji dzieła”.

Na dwóch płytach CD, zarejestrowanych w 2016 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, znalazły się 24 preludia i następujące po nich improwizacje – w każdej tonacji durowej i molowej – ułożone w porządku chromatycznym. Począwszy od Preludium i Improwizacji w tonacji C-dur (Preludium C-dur rozpoczyna gama C-dur grana w górę), potem para w c-moll, dalej Cis-dur i cis-moll, D-dur – d-moll, Es-dur – dis-moll, E-dur – e-moll, F-dur – f-moll. 12 par tworzy niespełna 46 minut muzyki na jednej płycie.

Drugą rozpoczyna Preludium i Improwizacja w tonacji Fis-dur i fis-moll, potem para w G-dur – g-moll, kolejno w As-dur – gis-moll, A-dur – a-moll, B-dur – b-moll i ostatnia w tonacji H-dur i h-moll. Ponad 49 minut muzyki.

Pianista sam podzielił swe preludia, o czym czytamy w dysertacji, na pięć typów:

1. Odwzorowujące akt improwizacyjny, tj. powstałe dzięki twórczej grze instrumentalnej, posiadające swobodny wydźwięk (E-dur, e-moll, gis-moll)
2. Odwzorowujące akt improwizacyjny, tj. powstałe dzięki twórczej grze instrumentalnej, lecz bez wyraźnie swobodnego wydźwięku (D-dur, Fis-dur, b-moll)
3. Projektujące akt improwizacyjny, tj. powstałe dzięki wyobrażeniu twórczej gry, ze swobodnym wydźwiękiem (C-dur, Es-dur, F-dur)
4. Projektujące akt improwizacyjny, tj. powstałe dzięki wyobrażeniu twórczej gry, lecz bez wyraźnie swobodnego wydźwięku (c-moll, Cis-dur, f-moll, G-dur, g-moll, As-dur, B-dur, H-dur)
5. Hybrydowe (cis-moll, d-moll, dis-moll, A-dur, a-moll, h-moll).

Jak pisze Doktorant w swojej rozprawie: „*koncepcja 24 Preludiów i Improwizacji wyrasta z mojego własnego pojmowania zjawiska kompozycji i improwizacji, które zakłada, że obie te metody tworzenia mają swój fundament w szerokiej definicji improwizacji – twórczej gry*”.

Są to więc Jego „autorskie kompozycje”, które powstały z improwizacji. Te pierwsze, preludia – często grywane już dużo wcześniej przez klawesynistów *ad hoc* - wydają się być zbudowane i przemyślane. Jednak, podobnie jak następujące po nich improwizacje, narodziły się pod wpływem impulsu twórczego – myśli i jej realizacji pod wpływem chwili, z uczucia i potrzeby wewnętrznej wyrażenia poprzez dźwięk tego, co w danej chwili istotne. – Tak można wywnioskować słuchając nagrania, tak można mniemać, czytając o tej grze w dysertacji Doktoranta.

Jak mówi Artysta w komentarzu swej płyty: „*Improwizacja powinna korespondować z poprzedzającym preludium, powinna do niego nawiązywać. Choćby miała to być zasada kontrastu. Improwizacja opowiada coś na jego podstawie. Nie zawsze w sposób dokładny. Jest nieoczywistym echem.*”

Niewątpliwie, wykształcenie, jakie zdobył Doktorant, jego wiedza i doświadczenia z muzyką Krzysztofa Pendereckiego miały wpływ na powstałe dzieło. Słysząc tu też echa folkloru, inspiracje ludowe – praca nad *Bukolikami* Witolda Lutosławskiego pozostawiła ślad w Jego

muzyce. Pobrzmiewają echa francuskiej miniatury Ravela, motywy z muzyki popularnej, folkowej z Ameryki Łacińskiej, repetytywny tocatowy puls, charakterystyczny dla Reicha i Glassa. Pianistę fascynuje też indonezyjski gamelan i taniec *kecak* (zwany *Tańcem Małp*).

W pracy wspomina wielu kompozytorów, którzy inspirowali go w formie, m.in. Jan Sebastian Bach i *Das Wohltemperierte Klavier*, Fryderyk Chopin, Claude Debussy, Dymitr Szostakowicz. Można mniemać, że były to jednak inspiracje bardziej w dziedzinie metodyki niż stylu. Tenże wypracował sam Piotr Orzechowski na bazie tego, co dla niego najbliższe: folk i jazz.

Improwizacja fortepianowa jest najistotniejszym elementem Jego działalności artystycznej. Grę charakteryzuje bardzo bogata artykulacja: ostre staccato, naszpikowane wyrazistością błyskotliwe figuracje, z równoczesnym - często pięknie prowadzonym - legato. Pianista używa w sposób wybitnie kontrastujący wszystkich elementów muzyki: dynamiki, artykulacji, kolorystyki, agogiki, zmiany wysokości i rejestrów. Jest to taki rodzaj improwizowanego montażu.

W swoich miniaturach opracował na własny użytek bardzo efektowne układy warsztatowe: krzyżowanie się rąk, czasem „deptanie po palcach”. Klawisze czarne i białe nakładają się na siebie. Pianista płynnie przechodzi z jednego układu w drugi.

Miesza układy modalne, harmonie jeszcze sprzed renesansu, przed systemem dur-moll, np. w *1 Preludium*. Pełno tu znaków zapytania, niedopowiedzianych kwestii, postawionych trzykropek. Orzechowski sięga do strun, unika jednoznacznych, stereotypowych zakończeń - jak to bywa w muzyce klasycznej, stosuje raczej jazzowe rozwiązania: szybkie zwroty akcji, bardzo klarowną artykulację. Nigdy nic nie „poprawia” – tzw. „zawahania” mogą być jedynie twórczym napędem, aby „coś” rozwinąć i pójść dalej.

Czasem muzyka brzmi tak, jakby wszystko było z góry zaplanowane, np. w *Preludium nr 2*. Słychać „rozbujałą” harmonię, niby chorał, który nagle skręca dokąds indziej... permanentny kontrast i zaskoczenie odczuwalne są prawie w każdej frazie...

Podobnie jest w *Improwizacji c-moll*, która przychodzi po *Preludium*: niesymetryczne frazy i napięcie, które utrzymywane jest poprzez dynamiczną kolorystykę, zmiany i zaskoczenia dla słuchacza.

Nieraz nawiązuje do tonalności, jak w *Preludium nr 4*, czy *nr 21*, gdzie znajdujemy ewidentnie tonalne, nostalgiczne pochody akordów. Czasem tę tonalność opuszcza, jak w *Preludium nr 5* i w następującej po nim *Improwizacji* – odnajdujemy system dźwiękowy budowany wokół tonacji D-dur, wzbogacony elementami swingu i jazzu. Rozbiegane motywy, figuracje, ozdobniki, zagęszczenia rytmiczno-motywicze oplatające harmonię chorałową, jak np. w *Improwizacji nr 21*, składają się na styl pianisty.

Preludia wydają się spokojniejsze, *Improwizacje* często w charakterze tocatowym.

I znów elementy pentatoniki, blues, „mozaika”, nawiązanie do stylu afroamerykańskiego, rytmy bossanovy czy może rumbi – powtarzane motywy taneczne... Wszystko to - tym razem - w A-dur. Wydaje się, że mógłby zaprosić tu także basistę i perkusistę... ten „*Piano chuligan*” ewidentnie nie lubi układów wcześniej utartych, zakotwiczonych gdzieś w historii. Jednak nie jest to chaos – jest „kotwica” wokół jazzu. Stylistyka improwizatora jest w nim mocno osadzona.

Wrażenie to umacnia wszechobecna poliartykulacja, także kontrastująca (staccatissimo lub martellato w jednej ręce, a w drugiej legatissimo), zmienna faktura i artykulacja (*Preludium 15*: staccato na trzymany akordach), jazzowe ozdobniki (w *Preludium nr 3*), czasem

artykulacja niemal gouldowska (*Improwizacja nr 3*) – jest to fascynujące! – Orzechowski używa swego nadzwyczaj bogatego warsztatu pianistycznego, aby wyrazić to wszystko, co zamierza. Jego technika nacechowana jest wyjątkową precyzją. Świadczy to także o wyjątkowej inteligencji i pracowitości – wiadomo, że niełatwo jest dochodzić do takich warsztatowych efektów.

Pianista stosuje ostry kontrapunkt, pojawiają się tu motywy - z jednej strony tonalne – z jednoczesnym kontrapunktowaniem o rozszerzonej tonalności, aż do zakwestionowania tej tonalności. Operuje kontrastami: artykulacyjnymi, dynamicznymi: forte - piano, miękkość – ostrość w wydobywaniu dźwięków. Prowokuje, sięga niemal do wszystkich powszechnych metod w improwizacji. W ramach fortepianu konwencjonalnego – w grze na klawiszach - niespodziewanie przeskakuje od modalnych harmonii do np. 12-stopniowości, oczywiście improwizowanej, razem z klasterami poprzez pentatonikę bezpółtonową (na czarnych klawiszach) do heptatoniki (na białych klawiszach). Jeśli nakłada je na siebie, otrzymuje 12 różnych dźwięków – jest u źródeł 12-stopniowości w układzie chromatycznym, kiedy zaś rozsuwa ręce – jedna ręka na białych, druga na czarnych - mamy do czynienia z kontrapunktowaniem dwóch systemów: pentatoniki bezpółtonowej z heptatoniką diatoniczną.

To te zaskakujące, niespodziewane przeskoki z jednego układu w drugi, typowo jazzowa poliartykulacja najprostszych motywów, granych niby legato, ale z akcentacją w środku według układów synkopowanych – takie metryczne rozgrywki - do tego dochodzi polidynamika - oto jego stylistyka – wychowanie na płaszczyźnie jazzu, przepojenie tym jazzem. Orzechowski sam opracował swój jazzowy styl pianistyczny w bardzo imponującym wydaniu. To gra bardzo ciekawa, permanentnie prowokująca.

Pianista czuje jednak granicę, do której może się posunąć. W żadnym momencie nie zanudza odbiorcy, nawet tego niewtajemniczonego w sferę muzyki klasycznej, współczesnej i jazzowej. Uzyskuje to głównie poprzez swoje wypracowane, a więc świadome, metody wykonawcze: kontrastowy sposób gry.

Dla Orzechowskiego wszelkie reguły, nawet jeśli są, tak naprawdę nie istnieją – są tylko po to, aby można było je dostrzec, a potem porzucić. Unika wszelkich schematów, nawet tych osadzonych w muzyce współczesnej. Orzechowski jest pianistą wyzwolonym. Korzysta z tego, co wypracowali kompozytorzy przed wiekami i tworzy swój niezależny świat muzyki - świat dźwięków improwizowanych. Niczego wcześniej nie planuje, pomysły biorą się z wnętrza i potrzeby duszy.

Praca, która powstała na temat cyklu *24 Preludiów i Improwizacji* jest próbą wyrażenia koncepcji artystycznej Autora. Jej założenia dotyczą zjawiska „twórczej gry”. Mianem tym Doktorant określa improwizację i jej wpływ na proces kompozycyjny.

Inspiracją *Das Wohltemperierte Klavier* Jana Sebastiana Bacha, *24 Preludiami op. 28* Fryderyka Chopina i *24 Preludiami i Fugami op. 87* Dymitra Szostakowicza zaowocowała powstaniem *24 Preludiów i Improwizacji*, co stanowi kanwę pracy doktorskiej. Doktorant wyjaśnia genezę powstania cyklu i charakteryzuje cały zamysł artystyczny jego napisania.

W obszernej dysertacji, napisanej bardzo złożonym, żeby nie rzec skomplikowanym, a na pewno górnolotnym – wysoko wyrafinowanym stylem, Piotr Orzechowski analizuje gatunek preludium na przestrzeni wieków, zwraca uwagę na jego improwizacyjny charakter. Historyczny rozwój tej formy muzycznej stał się znakomitą bazą do obserwacji i analizy powstających dzieł kompozytorów w okresie od początków naszej ery przez średniowiecze, renesans, barok, klasycyzm, romantyzm, impresjonizm, czasy awangardy aż do współczesności. Oddzielny podrozdział dysertacji zajmuje jazz, jako nowy fenomen wypowiedzi artystycznej z jego uniwersalnym aspektem „żywiołu” i elementami twórczej improwizacji. To ona właśnie zostaje bohaterką całej pracy, przyrównana do pewnej intuicyjnej techniki kompozycyjnej.

Doktorant poświęca sporo uwagi pojęciom improwizacji i kompozycji, dostrzega ich pokrewność i jeden wspólny element, tj. inwencję twórczą.

Przedstawia zagadnienia związane z wykonawstwem swego cyklu: opisuje idee dobrego wykonania, mówi o tym, jakie emocje kojarzą mu się z właściwym odczytaniem swoich treści w utworach. Wspomina różnorodność charakteru *Preludiów* i następujących po nich *Improwizacji*. Wyjaśnia sens samej struktury cyklu, sposoby i następstwa wykorzystania improwizacji w procesie powstawania utworów. Dociera do ukrytego sensu improwizowania, do pokładów głębokich odczuć i myśli, które towarzyszą mu podczas gry, czyli improwizowania, czyli – zdaniem Doktoranta – w procesie stawania się, czyli tworzenia – komponowania.

Określa podwójną rolę wykonawcy jako interpretatora i twórcy. Docelowa kompozycja Doktoranta jest „wizją” pewnej improwizacji, czyli „twórczej gry”, a jej wykonanie, to demonstracja tej wizji. „*Każda metoda komponowania odnosi się do improwizowania...*”...

Można zgodzić się z tym ujęciem, bądź nie... Czy improwizacja, to już twórczość? Czy utwory improwizowane są kompozycjami? Może stają się nimi wtedy, kiedy zostają zapisane nutami na papierze?...

Szabolcs Esztényi, mój od przeszło już 20 lat partner z dwufortepianowego duetu, prezentował nieraz swoje improwizacje na scenie i nazywał je „muzyką kreowaną” – była to „Muzyka Kreowana nr 1”, „Muzyka Kreowana nr 2”, itd. – niektóre z nich doczekały się zapisu nutowego, inne nie...

Doktorant wyjaśnia w przypisie nr 2 w swojej dysertacji powód, dlaczego nie dołącza zapisu nutowego utworów – otóż celowo: „*dla podkreślenia najważniejszej dla pracy zależności improwizacji z kompozycją*” – jak pisze – „*która w źródłowym przejawie nie przewiduje dodatkowego, wizualnego zobrazowania granych nut.*” Orzechowski podkreśla, że ten rodzaj jego „twórczości” pozostaje „*zawsze żywą, twórczą grą – niezależnie czy powstaje ona spontanicznie przy instrumencie, w wyobraźni, czy też interpretowana jest później przez wykonawcę*”. Claude Debussy twierdził, że na ogół „*zbytnią wagę przywiązuje się do pisania, robienia muzyki na papierze, zapominając, że stworzona jest dla uszu.*” (S. Jarociński *Claude Debussy. Kronika życia, dzieła epoki*, PWM, Kraków 1972). Według Doktoranta, notacja jest dużo mniej istotnym elementem „twórczego łańcucha”.

Nasuwa się pytanie: czy choćby same *Preludia* mogłyby zostać uwiecznione i zapisane lub choćby zanotowane skrótowno? *Preludia*, to utwory przecież już skomponowane, utrwalone struktury – mogłyby być zatem wykonane przez muzyka. Dopiero *Improwizacje* mogą być „odtworzone” wyłącznie dzięki technologii nagrań. Czytając jednak całą pracę, dowiadujemy

się, że mimo prawdy o preludiach, jako o utworach już skomponowanych, niekoniecznie zapis jest tu formą pożądaną – preludiowanie, bowiem, to improwizowanie – tak w formie, jak i w treści. Jak wyraził Jean-Jacques Rousseau „*sztuka preludiowania, to komponowanie i gra na poczekaniu utworów*”...

Wykonawca staje się zarazem współtwórcą dzieła. Doktorant zwraca uwagę czytelnika na tzw. kreację gry *ad hoc*, czyli *doraźnie*, a nawet *właśnie teraz*. Dotyka procesu tworzenia *bez przygotowania* przed publicznością. Mówi o tym, co istotne w tej najważniejszej, chyba, fazie dla wykonawcy – kiedy dochodzi do wykonania na scenie.

Ważną w tej pracy jest także kwestia zjawiska praktyki improwizacji w tzw. muzyce „akademickiej”, jej zakres w różnych okresach historycznych, a potem – odłączenie się kompozycji od improwizacji i jej miejsce pod postacią wirtuozowskiego popisu w muzyce popularnej.

Dopiero jazz, ukierunkowany na tzw. „żywiół” dotknął i wyzwolił element twórczej improwizacji. To właśnie pianiści jazzowi, tacy jak: Thomas „Fats” Waller, Willi „The Lion” Smith czy Art Tatum, zapoczątkowali grę wirtuozowską i technikę tworzenia tekstu „na bieżąco”. W latach 40-tych XX wieku, w okresie be-bopu improwizacja umocniła wolność wykonawczą, a jazz stał się sposobem wypowiedzi artystycznej, wolnej i kreatywnej czynności człowieka. Muzyk jazzowy jest twórcą w czasie - podczas kiedy gra, przeżywa i interpretuje. Poszukiwania swobody improwizowania przy instrumencie wiodły Doktoranta od prahistorii aż do współczesności, do utworów Iannis Xenakisa, György Ligetiego, Arvo Pärta, Terry’ego Riley’a, Philipa Glassa, Steve Reicha, a także Pawła Szymańskiego, Krzysztofa Meyera czy Pawła Mykietyna.

W pracy niejednokrotnie Autor nawiązuje do „języka dźwięków”, „narracji gry”, czyli do języka muzycznego, w którym – analogicznie do języka werbalnego – improwizacja jest żywą mową, poczynając od mowy potocznej aż do sztuki oratorskiej, nasyconej także recytacjami. Wydaje się, że korzystne dla czytelnika byłoby naświetlenie właśnie tej „językowej” sfery.

„*Improwizowanie, spontaniczne tworzenie poprzez improwizację, wolność aktu improwizacji, komponowanie, inwencja, kompozycyjne operowanie elementem przypadku, pytania o granice twórczej wolności, logika spontaniczności, wewnętrzny impuls inwencji, język dźwięków, narracja gry, tworzenie i odtwarzanie, kreatywna aktywność, natchnienie...*” - takie sformułowania możemy napotkać w arcybogatym, acz nader wysublimowanym i chciałoby się rzec: nieco zbyt akademickim (?) języku pracy Doktoranta. Całość na pewno zasługuje na miano rozprawy naukowej. Można by zakwalifikować ją także do dysertacji filozoficzno-muzykologicznej i włączyć bez wątpienia do programu uniwersyteckiego na wydziałach filozofii lub teorii muzyki, czy muzykologii. Czytając, nieraz nasuwało mi się pytanie: „kto po nią sięgnie z grona muzyków – praktyków - którzy zechcą dowiedzieć się czegoś – tak po prostu – o improwizacji, o grze *ad hoc*?”...

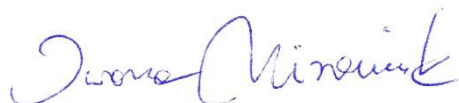
„*Improwizowanie polega na odczytywaniu poruszeń inwencji i dobieraniu właściwych im elementów języka dźwiękowego, w ramach spontanicznej gry.*” – to cytat z pracy Doktoranta – chciałoby się nieco więcej tej spontaniczności i zwykłości w tej nieimprowizowanej – bez wątpienia – rozprawie, bez tylu zawitych i mocno rozwiniętych zdań, skręcających

w przestrzeń nauki, przepełnionych filozofią. Może ta praca – jakże wartościowa i niewątpliwie znacząca w sferze nauki i sztuki – zyskałaby większą liczbę odbiorców? Może częściej wpadałaby w ręce muzyków, posłużyła wykonawcom jako przewodnik w świecie gry i improwizacji? ...

Jednak sztuka elitarna rządzi się swoimi prawami, a te właściwe są dla każdego, kto pragnie tworzyć, a nie powielać, kto chce uciec od standardów i być wolnym, mieć swój niepowtarzalny styl i osobowość. A taki styl wypracował sobie właśnie pan Piotr Orzechowski, co udowodnił, pisząc arcyciekawą pracę, której kanwą stały się *24 Preludia i Improwizacje*.

Podsumowując, uważam, że praca doktorska pana Piotra Orzechowskiego godna jest docenienia i wyróżnienia. Można mniemać, że Autor pisząc tę rozprawę, nazwał i uświadomił sam dla siebie procesy, które powstają i towarzyszą mu podczas grania i improwizowania na scenie. Na przykładzie cyklu miniatur omówił i podkreślił istotę zjawiska improwizacji kiedyś i teraz. Interesujący świat i wspaniałą grę *24 Preludiów i Improwizacji* dopełnia analiza słowna - doskonale udana próba określenia słowami tego, co najtrudniejsze: co tkwi w nas samych podczas aktu tworzenia, kiedy wykonujemy muzykę zapisaną lub wręcz przeciwnie – graną *ad hoc*, czyli improwizowaną. Walory przedstawionej pracy doktorskiej pozwalają uznać wkład w rozwój dziedziny sztuk muzycznych, co dowodzi, że pan Piotr Orzechowski sprostał założonemu zagadnieniu artystycznemu i spełnił wymagania art. 13 Ustawy 1 z dnia 14 marca 2003 roku.

Ze względu na wyjątkowość omawianych tematów dysertacji i ich unikatowość, rzadkość poruszania kwestii „twórczej gry” i improwizacji, jak również styl i język pisanej pracy, proponuję wyróżnić pracę doktorską pana Piotra Orzechowskiego.



Iwona Mironiuk