

**Dr hab. Wojciech Lipiński**  
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach  
Dziedzina: sztuki muzyczne  
Dyscyplina artystyczna: instrumentalistyka

Kielce, 19.08.2024

Adres do korespondencji:

[REDACTED]  
Instytut Muzyki  
[REDACTED]  
[REDACTED]

**Recenzja pracy doktorskiej Pana mgra. Andrzeja Olewińskiego pod tytułem: *Możliwości sonorystyczne wynikające z zastosowania gitary elektrycznej we współczesnej literaturze gitarowej***

**Zlecniodawca recenzji:**

Rada Dyscypliny Artystycznej Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina na podstawie pisma z dnia 24 czerwca 2024 roku otrzymanego od Prof. dr hab. Pawła Łukaszewskiego powierzyła mi funkcję recenzenta w postępowaniu w sprawie nadania stopnia doktora Panu Andrzejowi Olewińskiemu w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne, specjalności: instrumentalistyka.

**Dotyczy:**

Postępowania prowadzonego na podstawie ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t. j. Dz. U. z 2023 r. poz. 742 z późn. Zm.)

**Ocena dzieła artystycznego**

Pan Andrzej Olewiński w przedstawionym do recenzji dziele prezentuje możliwości sonorystyczne wynikające z zastosowania gitary elektrycznej, a także elektronicznych efektów modulujących jej dźwięk. Czyni to w oparciu o wybrany przez siebie repertuar. Stanowi go pięcioczęściowy cykl Astora Piazzolla na gitarę solo, który nie został do tej pory zarejestrowany z wykorzystaniem gitary elektrycznej:

*Cinco Piezas – Astor Piazzola*

- *Campero*
- *Romantico*
- *Accentuado*
- *Triston*
- *Compadre*

oraz dwie kompozycje Tomasa Gubitsch na gitarę i akordeon/bandoneon:

*Traversuras – Tomas Gubitsch*

*Villa Lauro – Tomas Gubitsch*

Na akordeonie oraz bandoneonie wspianiale towarzyszy doktorantowi dr hab. Rafał Grząka. Nagrań dokonano w studio Silent Scream w Warszawie w marcu i czerwcu 2023 roku. Za ich miks i mastering odpowiedzialni byli Panowie Mateusz Nowosad i Grzegorz Białowarczuk. Także sam doktorant miał duży wpływ na sposób realizacji nagrań od strony technicznej, to zaś przełożyło się bezpośrednio na efekt muzyczny. Dowiadujemy się tego z części opisującej szczegółowo proces twórczy. W niej także przekonująco uzasadnia On wykorzystanie gitary elektrycznej podpierając się przeprowadzonymi przez siebie badaniami nagrań dokonanych jeszcze za życia Astora Piazzolli.

W części **Campero** słyszalna jest naturalna przestrzeń - klasyczna technika gry z sukcesem została przeniesiona na gitarę elektryczną. Bardzo ciekawe jest wykorzystanie typowej dla instrumentu z nylonowymi strunami wibracji wzdłuż strun. Pojawia się także wibracja w poprzek gryfu charakterystyczna dla gitary elektrycznej. Swobodne i muzykalne wykorzystanie obu połączonych technik wskazuje na mistrzowskie opanowanie zarówno gitary klasycznej i elektrycznej.

W **Romantico** efekty elektroniczne użyte są bardzo subtelnie. Pojawia się pogłos. Wpływa on na długość wybrzmiewania poszczególnych dźwięków i akordów, których w wolnej części i tempie ad libitum jest wiele. Mają one szczególne znaczenie dla interpretacji. Grający wykorzystuje je bardzo trafnie, podobnie jak doświadczony muzyk dostosowuje tempo i grę pauzami do akustyki, w której przyszło mu występować. Częstość zaskakująca nas akustyka może okazać się inspirująca i tak właśnie stało się w wypadku tej bardzo trafionej interpretacji. Wykorzystanie elektronicznego efektu tremola na dźwiękach, wybrzmiewających dźwiękach dodaje im uroku i podtrzymuje zainteresowanie słuchacza. W ostatnich akordach tej części pojawia się także efekt delaya, który stwarza pożądane wrażenie odchodzenia i zanikania dźwięku.

Zgoła inna akustyka zaskakuje w części **Acentuado**. Słychać odpowiedź akustyczną pomieszczenia co stwarza ciekawy efekt. Wykorzystany efekt typu delay jest zsynchronizowany z tempem utworu. Jest to konieczne w dłuższym, rytmicznym fragmencie utworu. Zastosowany efekt tremolo dodaje w dobrze przez grającego wybranym miejscu ekspresji i dramaturgii.

„Pływający” dźwięk uzyskany za sprawą elektronicznego efektu chorus nadaje części **Triston** charakter odrealniony, oniryczny. Zabieg ten jest korzystny dla słuchacza. Choć mocno zauważalny od samego początku, jest zastosowany w sposób twórczy by nadać początkowej części nowy, zaskakujący charakter. Użycie delikatnego i miarowego efektu tremolo w ostatniej części uspokaja interpretację.

W ostatniej, dynamicznej części **Compadre** efekt delaya jest wykorzystany jedynie w bardzo krótkich fragmentach i ponownie zsynchronizowany z tempem utworu. Jego zaskakujące pojawienie się to doskonały zabieg podtrzymujący koncentrację i zainteresowanie słuchającego. Wyraźny efekt tremolo pojawiający się w ostatnim, długo wybrzmiewającym akordzie tej części, a zarazem całego utworu. Trafnie imituje uniesienie gitary klasycznej w powietrze i poruszanie nią tak aby wywołać wrażenie zmiennej fali akustycznej, dźwięku docierającego do słuchacza z różną prędkością. Stanowi on doskonałe zwieńczenie całej kompozycji.

## **Traversuras**

W grze kameralnej Pan Andrzej Olewiński zdecydował posługiwać się techniką gry charakterystyczną dla gitary elektrycznej – wydobywa dźwięk przy użyciu plektronu. Jest to doskonała decyzja zarówno ze względu na szybkie, efektowne szesnastkowe przebiegi gamowe (gdzie mimo trudności kosztuje naprzemiennie dostosowując opalcowanie lewej ręki) jak i ambitus dynamiki, który dzięki temu zdecydowanie się powiększa. Gitara elektryczna staje się pełnoprawnym partnerem dla o wiele głośniejszego instrumentu miechowego. Grający zastosował także inne niż w utworach solowych techniki artykulacji takie jak bend-on, bend-releas, palm muting czy wspomnianą wcześniej wibrację w poprzek gryfu wskazując na posiadane doświadczenie w grze na gitarze elektrycznej. Od pierwszych nut przyciąga uwagę słuchającego energią gry i zastosowaniem efektu delay. Pomimo wykorzystania techniki reampingu podczas nagrania powstał delikatny przesłuch akustycznie odzywającej się gitary w mikrofonach zbierających dźwięk akordeonu. Odebrałem to jako bardzo pożądane zjawisko, które dodało ekspresji solówce gitarowej – na chwilę pojawił się ostrzejszy atak dźwięku. Krótkie partie improwizowane doskonale wpisały się w charakter utworu stanowiąc jego naturalne rozwinięcie – tak jak zaplanował to kompozytor zapisując w tym fragmencie jedynie bazę harmoniczną. Dobrze też wpisują się w idiom gitary elektrycznej, kojarzonej z improwizacją.

Słuchacz jest zaskakiwany różnymi przestrzeniami dźwiękowymi. Grający zastosował odmienne rodzaje pogłosu imitując różne środowiska akustyczne. Nie zdarza się to w wypadku instrumentu naturalnego, rejestrowanego zwykle w jednej sali z określonym rodzajem pogłosu. Dzięki temu w interesujący sposób zmieniają się plany dźwiękowe. Zastosowanie efektu chorusa wycofuje gitarę, rozmywając jej dźwięk i pozwalając wyjść na pierwszy plan akordeonowi.

## **Villa Lauro**

W całym utworze wyczuwalny jest bardzo dobry, motoryczny puls, za który w równym stopniu odpowiedzialna jest dwójka grających. Jest on świetnie realizowany nie tylko we fragmentach, gdzie oba instrumenty grają w sposób perkusyjny, ale także tam, gdzie prowadzona jest melodia i akompaniament. Jest to szczególnie ważne, ponieważ kompozycja napisana jest w zmiennym metrum. W nagraniu dzięki użyciu gitary elektrycznej bardzo dobrze brzmią miejsca dialogujące.

Gitarzysta wzbogacił swoją partię o stereofoniczny efekt chorusa rozkładając towarzyszące akordy solowej partii akordeonu w lewym i prawym kanale. Uzyskał dzięki temu szeroką panoramę stereofoniczną oraz bardzo pożądany efekt otulenia słuchacza poprzez dźwięk. Użył na końcu tego fragmentu również efektu delay wywołujący wrażenie odrealnienia i oddalania się dźwięku.

Całość dzieła artystycznego uzupełniają na płycie dwa dodatkowe nagrania części **Romantico** i **Compadre** z cyklu **Cinco Piezas Astora Piazzolli** zrealizowane przez doktoranta samodzielnie w swoim domowym studio w początkowej fazie pracy nad nimi. Dają one wierny obraz procesu przygotowania do właściwej sesji nagraniowej w studio pełniąc jednocześnie ważny etap na drodze uzyskania finalnego, satysfakcjonującego brzmienia.

## Opis dzieła artystycznego

Praca pisemna stanowiąca opis dzieła jest bardzo obszerna – wraz z kolorowymi ilustracjami i fragmentami nutowymi nagranych kompozycji liczy przeszło 220 stron. Ma na szczęście bardzo przejrzysty układ co zdecydowanie ułatwia poruszanie się po niej. Składa się z pięciu rozdziałów.

Pierwszy z nich opisuje najważniejsze etapy rozwoju gitary elektrycznej. Drugi przedstawia informacje dotyczące różnych sposobów jej amplifikacji. Rozdział trzeci dotyczy urządzeń zewnętrznych, których zadaniem jest wzbogacić jej brzmienie. Wspomniane rozdziały stanowią jedynie wstęp do sedna pracy jakim jest właściwy opis dzieła. Powstaje pytanie o zasadność rozbudowania tej części pracy do rozmiarów blisko 70 stron. Wiele informacji zawartych w niej jest dość ogólnej natury. Ma charakter popularno-naukowy. Są one także powszechnie dostępne na stronach internetowych.

Odpowiedzią może być chęć uświadomienia czytającemu rozległej wiedzy (nie tylko muzycznej, ale także tej z pogranicza elektroniki, psychoakustyki czy nawet lutnictwa) jaką musi posiadać instrumentalista posługujący się świadomie i mistrzowsko gitarą elektryczną wzbogaconą o efekty modulujące jej dźwięk, a takim jest bez wątpienia Pan Andrzej Olewiński. Ograniczenie tej części przesunęłoby punkt ciężkości na właściwy opis dzieła.

Tym co w pracy jest najciekawsze i bez wątpienia prezentuje nowatorskie podejście do zagadnienia sonorystyki gitary elektrycznej to szczegółowy i rozbudowany opis procesu nagrania każdego z utworów. Jest on zawarty w rozdziale czwartym, otwierającym analityczną część pracy. Jest on poświęcony przygotowaniom i nagraniu cyklu *Cinco Piezas Astora Piazzoli*. Składa się na niego uzasadnienie doboru instrumentu wraz z jego opisem. Uzasadnienie sposobu amplifikacji gitary elektrycznej, omówienie i uzasadnienie użytych elektronicznych efektów zewnętrznych, a także analiza problemów wykonawczych wraz z zastosowanymi przez doktoranta technikami gitarowymi. Podobną budowę ma rozdział piąty, w którym opisane są dwie kompozycje Tomasza Gubitscha – *Villa Lauro* i *Traversura*.

Dzięki tej części pracy (rozdziały 4 i 5) towarzyszymy Panu Andrzejowi Olewińskiemu w niezwykle twórczym procesie realizowania oryginalnej koncepcji brzmieniowej będącej sednem dzieła artystycznego. Doskonale argumentuje On każdą podjętą przez siebie decyzję poczynając od wyboru specyficznego instrumentu, jego przygotowania do gry, przez wybór elektronicznych efektów modulacyjnych, a na technice nagraniowej kończąc. Wszystko to, w celu pełnego zrealizowania podjętej przez siebie koncepcji. Należy wspomnieć, że kolejność opisu utworów nie zgadza się z ich kolejnością na płycie oryginalnie zaplanowaną przez kompozytora. Wywołuje to początkowo efekt zamieszania i niespójności opisu z dziełem u czytającego. Zaburzenie tego układu jest jednak w pełni usprawiedliwione. Pan Olewiński w pracy bardzo wiernie odtwarza twórczy proces nagrywania w studio wraz z towarzyszącymi mu problemami oraz drogą do ich rozwiązania. Sam uzasadnia także złamanie porządku kolejności nagrywania.

Aby z powodzeniem zbadać zawarte w tytule dysertacji doktorskiej zagadnienie niezbędna jest szeroka świadomość zarówno aspektów technicznych jak i wykonawczych. Taką Pan Andrzej Olewiński z pewnością posiada i co istotne doskonale prezentuje ją w tej części rozprawy. Wyjątkowo ciekawe jest uświadomienie czytającym dokładnego momentu zastosowania poszczególnych efektów modulacyjnych w utworach poprzez tablice z ich zapisem nutowym i naniesionymi nań, kolorowymi podkreśleniami. Każdy kolor obrazuje użycie innego urządzenia zewnętrznego wzbogacającego brzmienie w specyficznym, wybranym przez grającego miejscu. W połączeniu z odsłuchem nagrań daje to bardzo dobry,

działający na wyobraźnię efekt. Koncepcja doktoranta staje się dzięki temu wyjątkowo czytelna.

Obszerną pracę kończy dość lakoniczne, jedynie półstronicowe podsumowanie. Po tak wiele wnoszących rozdziałach stanowiących opis nagrań odczuwam pewien niedosyt. W nich bowiem doktorant doszedł do ciekawych wniosków, wypracował specyficzne techniki nagraniowe, których efektem jest doskonale brzmiące dzieło artystyczne. Ich powtórne, syntetyczne zebranie w podsumowaniu przyniosłoby dużą korzyść.

Z przyjemnością stwierdzam, że wykorzystanie odmiennego od gitary klasycznej instrumentu, elektronicznych efektów modulacyjnych, pogłosowych, wzmacniacza gitarowego nie przykryło głównej myśli muzycznej utworów zawartych na płycie. Muszę przyznać, że stanowiło to moją największą obawę. Po wysłuchaniu nagrań i zapoznaniu się z ich opisem dochodzę do wniosku, że nowe możliwości sonorystyczne zaprezentowane przez Pana Olewińskiego, także jego nieskazitelna technika gry i twórcze podejście do rozwiązania problemów wykonawczych jeszcze lepiej pozwoliły oddać charakter utworów solowych, a w nagraniach duetowych z akordeonem i bandoneonem nawiązać pełnoprawny dialog. Jest to dojrzałe, a zarazem nowatorskie podejście do wykonawstwa wybranego przez doktoranta repertuaru.

Grający posługuje się w utworach solowych dynamiką gry wynikającą z klasycznej, paznokciowej techniki prawej ręki, a także zastosowania nylonowych strun. Jest ona bardzo trudna do przeniesienia na gitarę elektryczną z metalowymi strunami. Grający podjął wysiłek dostosowania kształtu paznokci do innej niż w gitarze klasycznej akcji strun osiągając ciepły, a zarazem nośny dźwięk pozwalający owocnie realizować dynamikę.

Na szczególną uwagę zasługuje również technika gry ręki lewej. Węższy rozstaw strun (i krótsza menzura) w momentach obfitujących w przebiegi gamowe może wydawać się czynnikiem ułatwiającym grę. Jednak we fragmentach akordowych palce lewej ręki są zmuszone grać w dużym skupieniu na gryfie. Wymaga to ogromnej precyzji i uwagi, aby dźwięki w bliskim układzie na sąsiednich strunach mogły swobodnie wybrzmieć.

Także podnoszenie palców lewej ręki przy zwalnianiu nacisku zwykle generuje na gitarze elektrycznej (wyposażonej w czułą, magnetyczną przystawkę) nieprzyjemne artefakty dźwiękowe. W grze na gitarze klasycznej (nieposiadającej dodatkowego wzmocnienia) pozostają one niemal niezauważone. Przeszkadzają natomiast szczególnie podczas gry w studio nagraniowym, gdzie wszelkie niedoskonałości techniczne są rejestrowane przez czułe mikrofony pojemnościowe. Ponownie wykonawcy udało ustrzec się przed pułapką, w którą wpada wielu gitarzystów klasycznych poszerzających swoje instrumentarium o gitarę jazzową nieświadomych specyfiki gry na niej. Wskazuje to nie tylko na nieskazitelną technikę gry, ale także na wrażliwość słuchową i bogate doświadczenie grającego w pracy studyjnej.

## Konkluzja

Pracę Pana Andrzeja Olewińskiego oceniam pozytywnie. Uważam ją za odkrywczą i nowatorską. Ogromną satysfakcję przyniosło mi śledzenie nut z naniesionymi grafami obrazującymi zastosowanie efektów modulacyjnych w połączeniu z nagraniem. Doceniam także ogrom rozległej wiedzy wielu dziedzin (nieoczywistych dla muzyka instrumentalisty) konieczny do zrealizowania zamierzonego zadania, jakim było zbadanie możliwości brzmieniowych wynikających z zastosowania gitary elektrycznej w wybranym repertuarze.

Całość skupiła się doskonale w dziele artystycznym jakim są nagrania Pana Andrzeja Olewińskiego solo i w duecie z Panem dr hab. Rafałem Grząką. Doktorant zaprezentował w nich wysoki poziom wykonawstwa i w pełni udowodnił gotowość do prowadzenia samodzielnej pracy artystycznej.

Ze względu na niepodejmowany dotąd, oryginalny temat, praca stanowi istotny wkład w rozwój gitarystyki polskiej.

Tym samym stwierdzam, że praca doktorska Pana Andrzeja Olewińskiego pod tytułem: *Możliwości sonorystyczne wynikające z zastosowania gitary elektrycznej we współczesnej literaturze gitarowej* spełnia wymagania art. 187 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t. j. Dz. U. z 2023 r. poz. 742 z późn. Zm.)

Wnioskuje o nadanie Panu Andrzejowi Olewińskiemu stopnia doktora w dyscyplinie artystycznej sztuki muzyczne, specjalności: instrumentalistyka.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Wojciech Lipiński', written over a horizontal line. The signature is stylized and cursive.

**Dr hab. Wojciech Lipiński**