

dr hab. Rafał Sarnecki
Uniwersytet Muzyczny
Fryderyka Chopina w Warszawie
Wydział Jazzu i Muzyki Estradowej
ul. Okólnik 2, 00-368 Warszawa

Warszawa 06.08.2026

RECENZJA

na temat rozprawy doktorskiej pana magistra Bogdana Skiedrzyńskiego pt. *Zastosowanie polifonii, monofonii i struktur akordowych na przykładzie własnej twórczości – współczesna, oryginalna wizja brzmienia jazzowego tria z gitarą*

Zlecniodawca recenzji

Zlecniodawcą recenzji jest Uniwersytet Zielonogórski. Zlecenie zostało podjęte na podstawie Ustawy z dnia 20.07.2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce.

Dotyczy:

Uchwały Senatu Uniwersytetu Zielonogórskiego z dnia 25 czerwca 2026 r. w sprawie wyznaczenia recenzentów w postępowaniu o nadanie stopnia doktora Panu Bogdanowi Skiedrzyńskiemu.

Wśród dokumentów otrzymanych przeze mnie z Instytutu Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego na pendrivie znalazły się: dzieło artystyczne w postaci siedmiu plików wave, opis dzieła artystycznego (dołączony dodatkowo również w wersji papierowej), wykaz działalności artystycznej, życiorys oraz streszczenie pracy w języku angielskim.

Podstawowe informacje o kandydacie:

Pan Bogdan Skiedrzyński od wielu lat jest aktywnym muzykiem na polskiej scenie muzycznej jako gitarzysta jazzowy oraz sesyjny. Jest absolwentem Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, gdzie w 2012 roku ukończył studia licencjackie oraz Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, którą ukończył w 2017 roku, otrzymując tytuł magistra. Jako muzyk sesyjny wystąpił na wielu płytach m.in. takich artystów jak Kamil Bednarek, Charles Blanvillain czy Magdalena Bańkowska-Moskwa. Jako lider własnego trio w 2022 roku wydał autorską płytę *Passed Lines*, która została wydana przez SJRecords. Jest również autorem cyklu miniatur instrumentalnych *Monthly Standard* na gitarę solo publikowanych co miesiąc od 2024 roku.

Jako pedagog Pan Skiedrzyński związany jest od 2019 roku z Wydziałem Artystycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego. Wśród przedmiotów, które prowadził, można wymienić: gitarę jazzową, podstawy big bandu oraz improwizację. Ponadto od 2019 roku wykłada w szkole gitary Artura Lesickiego. Ma również bogate doświadczenie w prowadzeniu warsztatów muzycznych takich jak *Guitar Master Camp 2019*, *Rozwój Techniki Gitarowej*, *Guitar Weekend 2021*.

Ocena dzieła

Na nagraniu, które jest przedmiotem pracy doktorskiej, wystąpił zespół w składzie:

Bogdan Skiedrzyński – gitara
Grzegorz Piasecki – kontrabas
Mateusz Maniak – perkusja

Album zawiera siedem utworów autorstwa Bogdana Skiedrzyńskiego:

1. Octobalt
2. Seagulls Dance
3. Did You Know That Beeches Always Watching?
4. Amber Eyes
5. A Star Of North
6. Undertow
7. ... and The Horizon Was Empty

Uwagi dotyczące poszczególnych utworów:

1. Octobalt

Już od pierwszych dźwięków zwraca uwagę szlachetne brzmienie partii gitarowych oraz precyzja wykonawcza, z jaką zostały zagrane. Precyzyjne wykonanie jednocześnie partii basu i melodii w części A jest niewątpliwie wyzwaniem. Utrudnienie dla gitarzysty stanowi fakt, że partia melodii nie jest oparta na stałym schemacie rytmicznym, a partia basu powtarza się dopiero po dwóch taktach. Ponadto gitarzysta, wykonując swoją partię, musi być w stanie zgrać rytmicznie głos basowy z partią kontrabasu a jednocześnie panować nad dynamiką tak, aby partia melodii nie została zagłuszona przez partię basu. Wykonawca nie może również zapomnieć o ekspresyjnym wykonaniu melodii tak, aby miała wyraz artystyczny. Uważam, że autor pracy doskonale połączył powyższe elementy.

Akompaniament gitarowy na improwizacji kontrabasu pokazuje, że autor swobodnie czuje się w metrum, 5/4 stosując zróżnicowane schematy rytmiczne przy zachowaniu precyzji. Początek improwizacji gitarzysty zawiera ciekawe przykłady użycia polifonii. Gitarzysta pozwala wybrzmieć dźwiękowi zagraniem na jednej ze strun, podczas gdy jednocześnie na innych strunach wykonuje melodię. Na uwagę zasługuje również sposób, w jaki autor przeplata frazy melodyczne akordami.

2. Seagulls Dance

W częściach A i B tematu zwraca uwagę doskonała kontrola gitarzysty nad dynamiką. Proporcje dynamiczne między główną melodią a głosami akompaniamentu są bardzo dobrze zbalansowane. Część C zawiera dwudźwięki kwintowe występujące na drugą i czwartą szesnastkę każdej miary. Tego typu synkopowane akordy często wykonywane są przez gitarzystów nerwowo. Autor pracy wykonał je z dużym spokojem i precyzją mimo konieczności przeplatania ich z szesnastkowymi przebiegami dublującymi partię kontrabasu.

Improwizacja gitarowa w ciekawy sposób łączy frazy melodyczne z akordami. Gitarzysta, kończąc frazę na długim dźwięku, natychmiast wykonuje na innych strunach akord lub serię akordów tak, że długi dźwięk melodii wciąż wybrzmiewa.

3. Did You Know That Beeches Always Watching?

Temat utworu opiera się na polifonicznie skonstruowanej partii gitary, w której górny głos zbudowany jest z dłuższych wartości rytmicznych, podczas gdy dolny głos oparty jest w przeważającej części na ósemkach. Uwagę zwracają duże interwały (undecyma, decyma, nona) w partiach melodycznych tematu. Jest to jeden z najbardziej polifonicznych tematów spośród siedmiu zaprezentowanych kompozycji. Oprócz tego, że głosy wykonywane przez gitarę

charakteryzują się dużą niezależnością, dodatkowo partia kontrabasu jest rytmicznie oraz melodycznie niezależna i została ściśle zapisana w nutach.

4. Amber Eyes

W utworze Amber Eyes imponuje rytmiczna precyzja wykonania tematu w części określonej jako „INTRO”. Efektownie brzmią akcenty w najniższym głosie w taktach 10, 12 i 14 zagrane razem z sekcją rytmiczną. W części A z kolei imponuje biegłość z jaką gitarzysta wykonuje szybkie szesnastkowe ornamenty w niższym głosie, podczas gdy w wyższym głosie wybrzmiewają długie dźwięki. Początek improwizacji w ciekawy sposób nawiązuje do części B tematu, wykorzystując krótkie dwudźwięki w niskim rejestrze jako akompaniament dla fraz melodycznych.

5. A Star Of North

Temat utworu składa się z kilku kontrastujących części, które różnią się strukturą rytmiczną, tonacją oraz dynamiką. Moją uwagę zwróciły efektownie brzmiące akcenty na drugą miarę w taktach 34 i 36. Improwizacja gitarowa wyróżnia się zastosowaniem dłuższych fraz ósemkowych. Autor pracy pokazuje, że jest w stanie swobodnie frazować w metrum nieparzystym, zaczynając i kończąc frazy w różnych miejscach w takcie, a także stosując różnorodne struktury polirytmiczne.

6. Undertow

Część A tematu utworu opiera się na ciekawej koncepcji, w której powtarzana jest ośmiotaktowa fraza melodyczna, do której dołączają się kolejne głosy. Powstała w ten sposób faktura polifoniczna w taktach 21-28 jest bardzo trudna wykonawczo. Oczywiście wśród utworów polifonicznych napisanych na gitarę klasyczną można odnaleźć bardziej złożone struktury. Warto jednak zauważyć, że w przypadku utworu jazzowego takiego jak „Undertow” wykonawca musi również zgrać się rytmicznie z kontrabasistą i perkusistą tak, aby stworzyć wspólny groove. Polifoniczna gra na gitarze w kontekście muzyki opartej na zjawisku groove’u jest szczególnie wymagająca. Autor pracy niewątpliwie sprostą temu wyzwaniu.

7. ... and The Horizon Was Empty

Spośród wszystkich utworów na płycie ostatnia kompozycja najbardziej zbliżona jest charakterem do bebopu, chociaż zastosowany w niej język harmoniczny jest bardziej współczesny. Temat oparty jest na strukturze AABA i pod pewnymi względami przypomina zapisaną w nutach improwizację (podobnie jak wiele słynnych tematów bebopowych). Ciekawym zabiegiem są konsekwentnie stosowane w taktach 56-58 akcenty na drugą i czwartą miarę w

takie. Zawarta w temacie koncepcja przeplatania fraz melodycznych frazami akordowymi kontynuowana jest w improwizacji gitarowej.

Podsumowując, uważam, że autor pracy jest dojrzałym artystą, który posiada dobrą technikę gitarową pozwalającą mu wykonywać muzykę opartą na różnych fakturach. W partiach polifonicznych znakomicie kontroluje rytm, dynamikę i artykulację poszczególnych głosów. Jednocześnie jest w stanie zgrać rytmicznie partię gitarową z partiami pozostałych instrumentów w zespole.

W partiach improwizowanych autor pokazał, że swobodnie improwizuje w metrach nieparzystych posiadając umiejętność frazowania „ponad kreską taktową”. Umie na oczekaniu stworzyć improwizowane partie gitarowe, w których akordy przeplatane są frazami melodycznymi. Potrafi też w improwizacji wykorzystywać elementy polifonii.

Autor udowodnił również, że jest w stanie komponować utwory wykorzystujące złożone struktury polifoniczne. W znakomity sposób wykorzystał możliwości techniczne, jakie daje gitara, tak, aby stworzyć zróżnicowane i bogate brzmieniowo utwory na trio gitarowe.

Ocena opisu dzieła artystycznego

Opis dzieła artystycznego rozprawy doktorskiej rozpoczyna się wprowadzeniem, w którym autor w bardzo zwięzły i trafny sposób opisuje kontekst historyczny i okoliczności powstania pierwszych składów instrumentalnych, w których gitara pełni rolę jedyne instrumentu harmonicznego a jednocześnie instrumentu solowego. Następnie autor wyjaśnia, dlaczego zdecydował się, aby dzieło, które jest przedmiotem pracy doktorskiej, zostało nagrane w trio (gitara, kontrabas, perkusja). Wprowadzenie zawiera również opis zastosowanego instrumentu oraz wzmacniacza. Przedstawiona została również struktura pracy.

Rozdział pierwszy poświęcony jest definicji słowa „faktura” oraz poszczególnych jej rodzajów. Każdy z podrozdziałów zawiera dość obszerny rys historyczny, sięgający nawet czasów antycznych, opisujący okoliczności powstania danego rodzaju faktury. Tak obszerny rys historyczny uważam za uzasadniony, gdyż pojęcia monofonii i polifonii zawarte są w tytule pracy i w związku z tym wymagają precyzyjnej definicji. Zawarta w podrozdziale 1.4 tabela symboli akordowych jest bardzo cenna, gdyż wyjaśnia czytelnikom niezwiązanym z muzyką jazzową standardowy dla tego stylu system zapisu akordów, który został użyty w dalszej części pracy.

W rozdziale drugim autor prezentuje transkrypcje partii gitarowych wykonywanych przez uznanych artystów, które stanowią przykłady zastosowania poszczególnych rodzajów faktur. Transkrypcjom towarzyszą krótkie analizy oraz informacje o zastosowanych technikach.

Podrozdział 2.1 opisuje przykłady wykonanie przez gitarzystów partii solowych wykorzystujących tak zwane „single note lines”. Są to partie gitarowe wykonywane najczęściej z towarzyszeniem sekcji rytmicznej, w których w danym momencie wybrzmiewa z instrumentu tylko jeden dźwięk. Autor w pracy opisowej określa takie podejście do kreowania partii gitarowych jako

„faktura monofoniczna“. Można tu zauważyć pewną nieścisłość, gdyż w przytoczonych przykładach gitara nie występuje jako jedyny instrument. Akompaniament pozostałych instrumentów powoduje, że gitara grająca frazy „single lines“ tworzy na tle partii kontrabasu oraz innych instrumentów fakturę wielogłosową. Ta nieścisłość wymagałaby przynajmniej pewnego wyjaśnienia, tym bardziej, że sformułowanie „monofonia“ znajduje się w tytule pracy. Z drugiej strony uważam, że nieścisłość nie wpływa znacząco na przejrzystość prezentowanych w pracy idei. Czytelnik bardzo szybko zauważy, że autor pracy pojęciem „faktura monofoniczna“ określa partie gitarowe, w których w danym momencie wybrzmiewa z instrumentu tylko jeden dźwięk. Aczkolwiek przytoczony w podrozdziale 1.1 rys historyczny poświęcony autentycznie monofonicznej muzyce wydaje się w kontekście tej nieścisłości mniej uzasadniony.

Zawarte w podrozdziale 2.1 analizy są stosunkowo krótkie i koncentrują się na zastosowanych w solówce interwałach, technice kostkowania oraz rodzaju kostki stosowanej przez artystę. Autor w trafny sposób dobrał przykłady tak, aby zaprezentować różne techniki kostkowania oraz różne style gry.

Tytuł podrozdziału 2.2 sugeruje, że zostaną w nim zaprezentowane przykłady użycia faktury polifonicznej. Umieszczenie w tym podrozdziale przykładów gry oktavami Wesa Montgomery’ego może być zaskakujące. Autor w treści pracy zaznaczył jednak, że w przypadku gry oktavami głosy nie są niezależne. Umieszczenie tego przykładu, według autora, miało na celu pokazanie gry oktavami jako najprostszej formy wielogłosowego podejścia do gry na gitarze. Podobnie przykład gry Georga Van Eps’a nie jest idealnym przykładem gry polifonicznej, gdyż ruch głosów nie jest zupełnie niezależny. Autor zwrócił jednak uwagę w treści pracy, że zależało mu na zaprezentowaniu przykładu niezależności artykulacyjnej i dynamicznej głosów. Warto też zauważyć, że w pierwszym akapicie podrozdziału 2.3 autor wyjaśnia, w jaki sposób odróżnia polifoniczne podejście do gry na gitarze od homofonicznego. Pozostałe przykłady zaprezentowane w podrozdziale 2.2 bardzo trafnie prezentują fakturę polifoniczną w partiach gitarowych.

Podrozdział 2.3 prezentuje przykłady zastosowania faktury homofonicznej. Przytoczone przykłady zawierają różne stylistyki oraz techniki gry. Przykładom towarzyszą krótkie analizy.

Podrozdział 2.4 rozpoczyna się „przedstawieniem akordów najczęściej stosowanych w praktyce akompaniamentu jazzowego na gitarze“. Autor wyjaśnił w treści pracy, że struktury harmoniczne zostały zbudowane „od tego samego dźwięku - A“. Warto byłoby nieco rozszerzyć komentarz do przytoczonego przykładu nutowego. Większość zaprezentowanych akordów zawiera w najniższym głosie dźwięk A. Kilka akordów ma jednak w najniższym głosie septymę (G lub G#). Jeśli tak, to dlaczego nie zostały zaprezentowane akordy z tercją lub kwintą w najniższym głosie? Jakim kluczem kierował się autor, tworząc tego typu zestawienie akordów?

W dalszej części podrozdziału 2.4 autor przedstawił kilka przykładów transkrypcji akompaniamentu akordowego. Zaprezentowane zostały różne okoliczności wykorzystania akompaniamentu. W dwóch pierwszych przykładach gitara akompaniuje przy udziale sekcji rytmicznej. W trzecim przykładzie gitarzysta gra solo a capella przeplatając frazy melodyczne z akompaniamentem. W ostatnim przykładzie gitarzysta również przeplata frazy melodyczne z

akompaniamentem przy jednoczesnym udziale sekcji rytmicznej. Przedstawione przykłady pokazują bardzo różnorodne podejścia do akompaniamentu przez gitarzystów.

Rozdział 3 rozpoczyna się krótkim komentarzem do następujących analiz. W piątym akapicie możemy odnaleźć stwierdzenie, które można by uznać za pewnego rodzaju tezę całej pracy: „świadome stosowanie polifonii, monofonii, homofonii oraz struktur akordowych w autorskiej praktyce twórczej stanowi podstawę do wypracowania oryginalnej, współczesnej koncepcji brzmienia jazzowego tria z gitarą.“

Przedstawione w rozdziale 3 analizy są obszerne i obejmują takie elementy jak: forma utworu, harmonia, zmiany faktury, wyzwania wykonawcze dotyczące partii gitarowych. Za szczególnie wartościowe uważam spostrzeżenia autora dotyczące wyzwań wykonawczych oraz procesu ćwiczenia, który umożliwił bardzo precyzyjne zagranie partii gitarowych. Autor wspomniał w treści, że niektóre zagadnienia wymagały miesięcy pracy.

Uważam, że lepiej byłoby nieznacznie ograniczyć analizy harmoniczne tematów oraz improwizacji, jak również analizy związków motywicznych, koncentrując się na najbardziej wyjątkowych lub niestandardowych rozwiązaniach. W przedstawionych analizach można też odnaleźć pewne nieścisłości. Dla przykładu w ostatnim akapicie na stronie 67 autor napisał: „W pierwszych sześciu taktach, wyższy głos prowadzi melodię opisującą akord molowy z septymą małą Em7 (takty 1-2 i 5-6) oraz akord molowy z septymą wielką Em(maj7) w trzecim i czwartym takcie“. Analizując zarówno przytoczony fragment nut jak też nagranie można zauważyć, że w taktach 1-2 oraz 5-6 nie ma dźwięku D, czyli septymy akordu Em. Powstaje więc pytanie, dlaczego autor napisał, że melodia opisuje akord Em7. Bardzo możliwe, że autor komponując myślał o tym akordzie, lecz z punktu widzenia czytelnika takie sformułowanie może być mylące.

W tym samym akapicie autor napisał: „W siódmym takcie, na drugą ósemkę, zaakcentowany został dysonans – tryton (dźwięki G i C#)“. Analizując zarówno nagranie jak też transkrypcję można zauważyć, że dźwięki te zostały zagrane na trzecią miarę w takcie a nie „na drugą ósemkę“.

W ostatnim rozdziale autor podsumował spostrzeżenia dotyczące zastosowanych w materiale muzycznym zabiegów związanych z kształtowaniem brzmienia zespołu.

Praca napisana jest w przeważającej części poprawnie od strony formalnej. W tekście można odnaleźć nieliczne błędy gramatyczne i literówki. Pewne wątpliwości budzi zapis cytowanych fragmentów mniejszą czcionką. Uważam, że taki zabieg może utrudnić czytelność tekstu. Drobnym mankamentem jest też częste umieszczanie fragmentu nutowego przed pierwszą wzmianką o tym fragmencie w tekście. Dla czytelnika korzystniej jest najpierw przeczytać w treści pracy wzmiankę o nadchodzącym fragmencie nutowym. Korzystne dla pracy byłoby również ujednolicenie graficzne przykładów nutowych będących transkrypcjami własnymi. Ponadto w załączonych na końcu pracy pisemnej partyturach zbędne wydaje się powtarzanie symboli akordowych przy obu pięcioliniach (gitary i basu). Mimo powyższych drobnych mankamentów pracę czyta się dobrze, a wspomniane nieścisłości nie wpływają znacząco na czytelność pracy.

Konkluzja

Praca doktorska pana magistra Bogdana Skiedrzyńskiego dzięki wysokiej wartości artystycznej dzieła, świadczącej o świadomym działaniu artystycznym i sprecyzowanej wizji wykonawczej, wrażliwości artystycznej i poczuciu estetyki jest znaczącym wkładem w rozwój dziedziny sztuk muzycznych. Autor pisemną częścią pracy doktorskiej poświęconą zastosowaniu różnych rodzajów faktur w kontekście jazzowego tria gitarowego udowodnił, że potrafi w rzeczowy i merytoryczny sposób podjąć badania, wnikliwie rozpoznać i wyjaśnić stawiane tezy.

Niniejszym stwierdzam, że praca doktorska pana Bogdana Skiedrzyńskiego spełnia bez zastrzeżeń warunki sformułowane w ustawie z dnia 20 lipca 2018 roku. Tym samym pracę doktorską pana Bogdana Skiedrzyńskiego przyjmuję i wnoszę o dopuszczenie jej do publicznej obrony.

Warszawa, 06.08.2026



dr hab. Rafał Sarnecki