

dr hab. Aleksander Kościów  
dziedzina: sztuki muzyczne  
dyscyplina artystyczna: kompozycja i teoria muzyki  
specjalność: kompozycja

RECENZJA  
PRACY DOKTORSKIEJ  
JOSUÉ AMADORA VALDEZA

Zlecniodawcą recenzji jest Akademia Muzyczna w Krakowie, Wydział Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej. Zlecenie zostało podjęte na podstawie Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki z dnia 14.03.2003 r., tekst jednolity /Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm. , Dz. U. z 2005 r. nr 164 poz. 1365. O wyznaczeniu mnie na recenzenta pracy doktorskiej i utworu doktorskiego oraz o temacie pracy doktorskiej, jak i o osobie promotora, poinformowała mnie prodziekan Wydziału, dr hab. Agnieszka Draus, pismem z dnia 28 września 2017 w oparciu o uchwałę Nr 67/2017 Rady Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej AM w Krakowie. Następnie dziekan tego wydziału, prof. dr hab. Wojciech Widłak, poinformował mnie o zmianie tematu pracy doktorskiej p. Josué Amadora Valdeza na mocy uchwały właściwej rady wydziału Nr 53/2017 w piśmie z dnia 24 listopada 2017, wraz z którym otrzymałem dokumentację i pracę doktorską (partyturę i opis) pana mgra Josué Amadora Valdeza.

Praca doktorska została złożona w języku angielskim.

Pan Josué Amador Valdez przedstawił do przewodu doktorskiego kompilację materiałów, na którą składa się

- dokumentacja, której centralną częścią jest wykaz dorobku
- praca doktorska pt. *The idea of improvisation in a contemporary solo and chamber instrumental composition: „Seeds” for one musician performing any pitched instrument(s), „Unity” for chamber ensemble of three instruments, „Form and Content” for improvising soloist and large ensemble*
- dzieło kompozytorskie w postaci partytury trzech utworów, stanowiących przedmiot pracy pisemnej, a wymienionych w jej tytule.

## 1. DOKUMENTACJA

Przedstawiona dokumentacja stanowi materiał dostatecznie informujący o dotychczasowym przebiegu kariery p. Valdeza, została skompilowana starannie i klarownie, a przedstawiony w niej dorobek prezentuje wykształconego, aktywnego i głęboko eksplorującego zagadnienie kompozytorskie twórcę z dokonaniem poświadczającymi jego funkcjonalność w międzynarodowej przestrzeni działań muzycznych.

Dokumentacja została podzielona na części, z których pierwsza zawiera wylistowany w jedenastu punktach komplet dokumentów przewodowych (1-9), ogólny wykaz dorobku artystycznego, obejmujący lata 2012-2014, oraz medali, odznaczeń i nagród (10, 11); druga stanowi (cytując jej tytuł) „szczegółowy opis dorobku artystycznego, prac twórczych i artystycznych” w latach 2009-2014; trzecia natomiast obejmuje „potwierdzenia dokonań artystycznych” w formie kopii plakatów, programów koncertowych, notek o utworach i kompozytorze, certyfikatów dyplomów i wyróżnień itp.. W kontekście historii wykształcenia p. Valdeza, a zwłaszcza jego specyfiki, ukazującej zwiększony nacisk na edukację w kierunku muzyki jazzowej i improwizowanej, oraz w kontekście ośrodków, w jakich edukację tę pobierał – wybór takiego a nie innego środowiska merytorycznego i estetycznego złożonych do recenzji dzieł artystycznych oraz pracy doktorskiej wydaje się być logicznym przedłużeniem zainteresowań p. Valdeza. W historii swojego wykształcenia wykazuje on (chronologicznie) licencjat podjęty (lecz nieuzyskany) w meksykańskiej szkole wyższej (Escuela Superior de Música) na kierunku „Występy Jazzowe” ze specjalizacją „Gitara Jazzowa”, następnie „Dyplom Muzyka Wykształconego” uzyskany w 2004 roku w Trinity College of Music w Londynie w klasie prof. Vincenta Carvera, następnie przyznany z wyróżnieniem licencjat z kompozycji w tej samej placówce w roku 2008, następnie stopień magistra ze specjalizacją w kompozycji klasycznej w konserwatorium rotterdamskim u prof. Robina de Raaffa (rok 2013), by w ostatnim etapie podjąć studia doktorskie w Akademii Muzycznej w Krakowie. W drodze tej widać rozwój zainteresowań artysty, można też wyobrazić sobie potrzebę opisanego tego, co wrodzone i intuicyjne, językiem sztuki profesjonalnej – potrzebę właściwą dla poważnie rozumujących twórców, których estetyczne pochodzenie sugeruje im poszerzenie świata muzycznego od początkowych obszarów nieklasycznych w kierunku muzyki poważnej, jak również – od wykonawstwa do twórczości.

Słuszność tej decyzji potwierdza z tej perspektywy lista nagród i wyróżnień oraz – w naturalny sposób – interesujący nas doktorat, którego opisywana dokumentacja zdaje się stanowić logiczne i konsekwentne zwieńczenie. Lecz w opisanej drodze artystycznej istotna jest dla pracy i dzieła doktorskiego przede wszystkim natura poruszonego zagadnienia, o czym będzie mowa w odpowiednich miejscach. Tutaj wypada wspomnieć, że stanowiąca dla materiałów przewodowych rodzaj przedmowy dokumentacja wyraziście oddaje zarówno rozwój artysty, jak i kontekst merytoryczny zaplanowanego dzieła muzycznego oraz pracy doktorskiej.

Istotną składową wykształcenia p. Valdeza są też wydarzenia wymienione w punkcie „Szkolenia i seminaria” (B.2.). Zostały wykazane za okres lat 2008-2015 w liczbie dziesięciu i obejmują głównie kompozycję (6 z 10), improwizację (3 z 10) oraz w jednym przypadku kurs sonologii, zresztą odebrany przez p. Valdeza pod okiem trójki kompozytorów. W dziale „Istotne występy” (B.3.) wykaz jest podzielony ze względu na charakter udziału (tj. jako kompozytor i jako gitarzysta), co pomaga dopełnić sylwetkę doktoranta i dodatkowo argumentuje jego rozumowanie w kontekście wyboru problemu kompozytorskiego, którego przedstawieniu się podejmuje w centralnych punktach przewodu.

Reasumując ten odcinek materiałów przewodowych można i należy dojść do wniosku, że wybór improwizacji jako specyficznego i – zdaniem p. Valdeza – nie w pełni rozpoznanego przez główny nurt kompozycji muzyki poważnej narzędzia twórczego został dokonany w trybie prawidłowego rozpoznania jego potencjału merytorycznego, punktów ciężkości jego zdolności, praktyki i zainteresowań w aspekcie samorozwoju (poszerzenie aktywności wykonawczej gitarzysty jazzowego o aktywność twórczą kompozytora aspirującego do głębokiego spojrzenia na kompozytorski potencjał mechanizmów improwizatorskich). Pozwala to przystąpić do lektury pracy doktorskiej i analizy utworu z przekonaniem, że jeśli proces zmierzający do uzyskania stopnia doktora sztuki muzycznej jest pewnego rodzaju projektem życiowym (na określonym etapie), to p. Valdez podszedł do niego poważnie, przygotowany sumiennie i z głębokim, samodzielnie zdobytym rozpoznaniem istoty poruszanego zagadnienia.

## 2. PRACA

### Koncepcja pracy doktorskiej

Istotnym elementem pisemnej części doktoratu p. Valdeza jest dokument *Koncepcja pracy doktorskiej*. Wyłożone w jego *Wstępie* założenia klarownie i zwięźle nie tylko określają meritum dysertacji, lecz także w krótkiej diagnozie opisują i interpretują zagadnienie, na którym ufundowany jest konstytutywny dla doktorskiej myśli Valdeza plan: znajdując improwizację jednym z inicjalnych dla sztuki muzycznej procesem, czy rodzajem aktywności, stwierdza on, że z perspektywy muzyki poważnej jest on narzędziem zastanawiającym w historii technik i koncepcji pominiętym. Mimo swego prymarnego charakteru w toku rozwoju muzyki europejskiej został zaniechany, utrzymał się natomiast – czy może ujawnił wtórnie – jako kluczowy dla wykonawstwa jazzowego. Mając wystarczające przygotowanie w obu dziedzinach, p. Valdez stawia tezę, iż muzyk współczesny, chcący włączyć improwizację w zakres swych działań twórczych i odtwórczych, staje przed koniecznością własnego rozpoznania metod implementowania improwizacji w swe dzieło. Otóż p. Valdez podejmuje próbę „stworzenia i rozwinięcia technik kompozytorskich, strategii i metod improwizacji” przeznaczonych dla muzyków nurtu klasycznego, podpierając to analizą utworów innych kompozytorów właściwych dla przedstawionej perspektywy. Ta konstrukcja – postawienie tezy, poparte uargumentowanym rozpoznaniem, a następnie dowodzenie funkcjonalności własnych służących jej rozwiązań, poparte przykładami (czy wręcz – w rozumieniu tej konstrukcji – dowodami) własnych wykonanych i nagranych utworów – jest szczególnie cenna i słusznie p. Valdez stwierdza we *Wstępie*, że działanie to w kontekście przydatności i wzbogacenia literatury przedmiotu może stanowić „wkład w dyscyplinę artystyczną *kompozycja i teoria muzyki*”. Należy o tym wspomnieć w recenzji dlatego, że ten właśnie mechanizm daje osobie ubiegającej się o stopień doktora sztuki muzycznej szansę na stworzenie prawidłowej pod względem naukowych celów dysertacji.

W dalszej części wzmiankowanego dokumentu p. Valdez przedstawia „motywy i cele” (2.), stwierdzając odbycie studiów muzycznych zarówno w zakresie kompozycji jak i wykonawstwa jazzowego oraz fakt, iż od lat jest członkiem zespołów wykonujących jazz współczesny i *free improvisation*. Nie budzi w tym kontekście spostrzeżenie, że to powiązanie „wpływa na kształt [jego] kompozycji i wzbogaca je w sposób nieosiągalny na drodze tradycyjnych metod stosowanych w muzyce klasycznej”. Wstępna bazowa teza, wymagając argumentu oraz znalezienia środków do realizacji, otrzymuje tutaj wsparcie w osobistym

doświadczeniu, a zatem – szanse na profesjonalne potraktowanie. W czytelny sposób zapowiada tok rozumowania pracy doktorskiej, usprawiedliwia też i sprawnie nakłada na jej treść tekst muzyczny przedstawionych utworów. Ich analiza sugeruje możliwość bezpośredniego odkrycia mechanizmów kompozytorskich egzemplifikujących zasadność doktorskich założeń. Ich dopełnienie stanowi treść punktu 6. dokumentu, w którym p. Valdez wylicza przydatne w swym rozumowaniu nurty improwizacji, oraz (w dalszej części punktu 6. oraz w punkcie 7. i 8.) przedstawia swój plan studiów doktoranckich, wnioski z podjętych rozważań oraz wykaz dwudziestu dziewięciu pozycji bibliograficznych (w samej pracy wykaz bibliografii i źródeł obejmuje o cztery mniej), jak również listę kompozytorów, partytur, nagrań, improwizatorów i zespołów muzycznych. Właściwe wykorzystanie tej bazy, faktycznie obecne i poparte przykładami i przypisami w samej już pracy doktorskiej, stanowi o znacznym przygotowaniu epistemologicznym i wysokim potencjale badawczym doktoranta i niewątpliwie przyczynia się do wysokiej oceny całości materiału przewodowego.

### Praca doktorska

Praca doktorska p. Valdeza została pomyślana – zgodnie ze standardami w podobnych przypadkach – jako poprzedzona ogólnym wstępem analiza własnych utworów, stanowiących z kolei realizację drugiej części dysertacji, tj. dzieła muzycznego. Jej tradycyjna forma nie budzi zastrzeżeń: otwiera ją wprowadzenie pt. *Wstęp. Motywacje i cele*, w którym po krótkiej interpretacji roli improwizacji autor wymienia założenia pracy:

- poszerzenie warsztatu zachodniej muzyki klasycznej o istniejące i nowe metody, techniki i strategie wyprowadzone z „eksploracji” improwizacji, implementacja teoretycznych perspektyw improwizacji, rozwiniętych przez takich improwizatorów jak Ornette Coleman, Cecil Taylor czy Antony Braxton, na płaszczyznę muzyki klasycznej
- propozycja praktycznych narzędzi nauczania improwizacji dla nieposiadających w tym zakresie doświadczenia klasycznych wykonawców oraz
- skomponowanie trzech utworów w oparciu o różne metodologie improwizacyjne.

Następnie autor zdradza szczegóły swej taktyki rozpoznania tematu poprzez zbadanie określonych źródeł i przeprowadzenie serii eksperymentów przy pomocy zespołu wyko-

nawców improwizujących. Ten w pełni zrozumiały tok rozumowania i działania autor wień- czy sprawozdaniem z toku procesu badawczego wraz z jego interpretacjami.

### Rozdział 1. Improwizacja w muzyce

Treść główną, rozbitą na trzy rozdziały, stanowi analiza trzech przedstawionych do doktoratu kompozycji, poprzedzona pierwszym rozdziałem pt. *Improwizacja w muzyce*. Rozdział ten zwraca uwagę naciskiem na sumienny, sprawnie skonstruowany i przeprowadzony przegląd perspektyw funkcjonowania improwizacji jako techniki, nurtu, tendencji, sytuacji estetycznej czy funkcji dzieła muzycznego. W kolejnych podrozdziałach, poprzedzonych pełnowartościowym wprowadzeniem do historii improwizacji, autor rozważa poszczególne aspekty zagadnienia, zdradzając znaczną erudycję, żywotne zainteresowanie i gruntowne doświadczenie w praktycznej i teoretycznej płaszczyźnie tematycznej materii. W kolejnych odsłonach rozważań pojawia się aleatoryzm, forma otwarta, zagadnienia nowej notacji (partytury graficzne i tekstowe), pojęcia *comprovisation* oraz improwizacji nieidio- matycznej, klamrą zaś tego katalogu jest spojrzenie na improwizację we współczesnym wy- konawstwie. Każdy z podrozdziałów wsparty jest licznymi odniesieniami do twórców, dzieł, nurtów i koncepcji, wyposażając czytelnika w ładunek wiedzy na zdecydowanie pro- fesjonalnym poziomie. Tak inicjowana analiza własnych dzieł, eksplorujących autorsko me- todologie i praktyki improwizacyjne, zdradza znaczną głębię potraktowania tematu, zarów- no w warstwie konstrukcji pracy doktorskiej, której jest wartościową częścią, jak i w war- stwie zakomponowania ogólnej wykładni zagadnienia. Gdy przyjdzie oceniać dysertację doktorską jako pracę naukową, mającą na celu doposażenie istniejącego stanu wiedzy i zna- jomości danego zagadnienia, materiał rozdziału pierwszego pracy p. Valdeza – mimo iż nie- jako wstępny wobec zasadniczych rozdziałów opisujących kompozycje – należy uznać za spełniający ten wymóg w sposób co najmniej satysfakcjonujący.

Dalece innego rodzaju problemy niesie ze sobą dalsza część pracy, zasadnicza – jako że stanowi analizę przedstawionego dzieła, i to złożonego z trzech samodzielnych utworów. Charakter tych problemów najsilniej ujawnia się w rozdziale dotyczącym kompozycji pt. *Seeds*.

### Rozdział 2: *Seeds*

Jest to szczególnie istotne, bowiem natura owych problemów i mechanika pierwszego utworu zawierają się w sobie nawzajem i nawzajem warunkują: utwór *Seeds* został pomyślany w warstwie konstrukcyjnej i morfologicznej przede wszystkim jako konstrukt, program (w sensie programistycznym) lub gramatyka. W efekcie można powiedzieć, że niemal całość partytury stanowi opis mechanizmów, o których wiedzę posiadać musi (najprawdopodobniej – w całości) wykonawca, by wykonać utwór. Sam ten fakt nie jest jeszcze tak niebywały – lecz w sytuacji przewodu doktorskiego, gdy po stronie pracy dochodzi do konieczności przedstawienia analizy dzieła, jedyną możliwością jest nie analiza dzieła w jego manifestacji faktycznej (tj. muzycznej *eo ipso*) lecz analiza partytury, co w tym przypadku oznacza analizę mechanizmów warunkujących dzieło. W jakimś sensie pola semantyczne obu tekstów pokrywają się (partytura, w której dźwięki zapisane są nie jako element ciągłego zapisu nutowego, lecz przykłady i formuły, wyjaśnia, jak grać, zaś praca doktorska w rozdziale II. (str. 21-29) analizuje te wskazówki), brak natomiast analizy stricte muzycznej w tym sensie, w jakim opisywałaby ona dzieło z perspektywy dźwiękowego aspektu istnienia dzieła muzycznego.

W tym miejscu należy rozważyć, czy tak sformułowaną obserwację należy rozumieć jako zarzut wobec określonego elementu dysertacji doktorskiej.

Z jednej strony obecne zainteresowania kompozytorów w zakresie mechaniki czy estetyki dzieła mają prawo doprowadzić i twórców, i ich utwory na pogranicze tego czy innego pojęcia *dzieła* i nie budzi to zastrzeżeń, a tłumaczenie tego stanu rzeczy nie jest przedmiotem niniejszej recenzji. Z drugiej strony – istnieje pewna konwencja gramatury merytorycznej w pracy doktorskiej oraz pewne założenia brzegowe dla przydatności tekstu dysertacji jako analizy utworu. Można sądzić, że płynące z nich wymogi – w przypadku II-ego rozdziału tam, gdzie styka się on materiałowo z tekstem („partyturowym”, lecz *de facto* analitycznym) utworu, którego dotyczy – nie zostały spełnione, lub że zostały spełnione w sposób wynikający, owszem, z charakterystyki materiału, lecz też że charakterystyka ta niebezpiecznie utrudnia części słownej (zmuszając ją do bycia analizą nie muzyki-w-dziele, lecz mechaniki-w-dziele) opis muzyki w stanie brzmienia.

Piszący te słowa rozumie – podkreślmy – cały kompleks uwarunkowań takiego utworu, jakim jest *Seeds*, a którego twórca w ocenie recenzenta dokonał wobec swych zamierzeń właściwych wyborów w kontekście warsztatu kompozytorskiego. W tym świetle opisane

zastrzeżenie pozostaje raczej refleksją nad ciekawym zagadnieniem, niż wypunktowaniem błędu, tym bardziej że rzecz dotyczy w tak znacznym stopniu jedynie utworu *Seeds* (oraz tej części pracy, która opisuje ten utwór). Następne utwory wykazują znacznie mniejszy nacisk na konceptualną stronę dzieła jako treści partytury, co implikuje inny sposób potraktowania ich w analizie.

Jednakowoż z innej jeszcze strony takie potraktowanie partytury i w konsekwencji pracy zostało dobrze umotywowane celami badawczymi, cechującymi nie tylko część pi-semną, lecz przyświecającymi również na poziomie muzycznego eksperymentu (a zatem i konieczności wyprowadzania wniosków). W podrozdziale 2.4. *Wnioski* autor przybliży kulisy tworzenia kompozycji m.in. jako serie doświadczeń i prób z intencją znalezienia – przy udziale współpracujących muzyków – optymalnych rozwiązań funkcjonowania i dzieła, i jego (stanowiącej *de facto* opis jego mechaniki) partytury. W tym kontekście prezentowana praca zasługuje na wysoką ocenę, a argumentem dla obecnej w recenzji wielotorowości orzekania jest dodatkowo załączone nagranie utworu, o czym w dalszej części.

### Rozdział 3: „Unity”

Z drugim utworem sprawa ma się już wyraźnie inaczej, choć oczywiście pozostaje on dziełem stworzonym z tą samą nadrzędną ideą, a więc w znacznej mierze improwizacyjnym, zaś dana w dysertacji analiza również zawiera elementy instrukcji obsługi. Jednak z perspektywy recenzenta wymiar wątpliwości opisanej przy okazji *Seeds* jest znacznie mniejszy. Powodem jest następująca kolej rzeczy: *Unity* napisano na trzech instrumentalistów, zatem mniejszy niż w przypadku utworu solowego procent mechanizmów dzieła można powierzyć decyzji niezależnego wykonawcy, zatem znacznie większą niż w *Seeds* część partytury stanowi zapis tradycyjny (nuty, pięciolinie, takty, odczyt z lewej do prawej itp.), zatem większa część materiału może zostać poddana opisowi ze względu na obustronnie (kompozytor–obsewator) dostępne akty muzyczne. Dzięki temu opisywane przez p. Valdeza procesy konstytutywne dla układów wysokościowych, rytmicznych czy frazowych znajdują dla tego utworu odzwierciedlenie w realnym tekście w obydwu pracach doktorskich (tj. w pracy pisemnej i w partyturze). Bynajmniej nie traci przy tym doktorant znanego już i w pełni usprawiedliwionego podejścia badacza, wnikliwie analizującego obiekt muzyczny z poziomu mikrodecyzji kompozytorskich. Są one jasno motywowane, wsparte własnym do-



świadczaniem wykonawczym autora z jednej strony, a z drugiej – erudycją w obszernym zakresie, rozpiętym między jazzem a systemami i filozofiami muzyki współczesnej, między własnymi rozważaniami twórcy a wnioskami z prób i doświadczeń, przeprowadzonych w imię skuteczności swego projektu z innymi instrumentalistami (jak o tym pisze np. na str. 42).

Utwór *Unity* podzielony jest na pięć części i ten podział wyznaczył strukturę rozdziału trzeciego (str. 30-49).

W pierwszych dwóch podrozdziałach (3.1. *General description. Form* oraz 3.2. *Construction of thematic material*) autor daje ogólny opis poszczególnych sekcji, ujawniając przy okazji – wśród licznych i celnych odniesień do literatury przedmiotu oraz utworów, stanowiących przykłady bądź inspiracje określonych rozwiązań – niemal nieobecną w analizie *Seeds* cechę dzieła. Mianowicie dzięki znacznie większemu udziałowi muzyki zanotowanej szczegółowo w tradycyjny (lub bliski tradycyjnemu) sposób, analiza umożliwia nawigację po konkretnych przykładach opisywanych elementów dzieła z partytury. Gdy więc mowa o figurach rytmicznych czy fakturalnych (np. w sekcji I czy III), albo o strategii dyspozycji materiałowej (np. w sekcji IV lub V) – tekst dysertacji zawiera przykłady z partytury, co pozwala dokonać cennego dla recenzji doktoratu opisu warsztatu. Istnieje bowiem pewna niepełność w analizie opisowej dzieł, których ostateczna postać muzyczna nie znajduje się w partyturze, zaś których partytura nie daje pojęcia o zastosowanych rozwiązaniach w aspektach dzieła, o których orzeka analiza (jak to miało w pewnym zakresie miejsce w przypadku utworu *Seeds*). Podobnego stopnia komfort korelowania partytury ze strategiami warsztatowymi kompozytora umożliwia podrozdział 3.2., gdy przybliży kolejne elementy dzieła muzycznego w *Unity*: rytm i materiał wysokościowy. Zwłaszcza ten ostatni zdradza konstruktywistyczną i konceptualną predylekcję doktoranta, przy czym stopień złożoności układów skalowych – sądząc na podstawie zamieszczonych przykładów – budzi obawy co do balansu formy nad treścią, czy raczej co do balansu intencji twórcy i możliwości ich recepcji w toku dzieła. Niniejsza konstatacja to jednak nie zarzut (w kontekście recenzji doktoratu), lecz indywidualnie nacechowana wątpliwość, zresztą dotycząca całości pracy.

Najważniejsze dla zrozumienia intencji kompozytora i, co ważniejsze, dla umotywowania profilu tematycznego całej dysertacji (w części dotyczącej *Unity*) przynosi podrozdział 3.3. *Improvisation and [I]ndeterminacy*. Decydujące o metodologii improwizacji i

technikach aleatorycznych treści ujęte są w porządku kolejnych sekcji utworu, co pozwala na ich przegląd ze względu na przebieg dzieła. W sekcji III pojawiają się dwie podkreślone przez autora techniki improwizacyjne. Pierwsza znajduje inspiracje w działaniach Christiana Wolffa (*Prose Collection*) i Corneliusa Cardew, zatem w kręgu muzyki poważnej, druga zaś występuje powszechnie w jazzie. Techniki te ujawniają się potem w sekcji IV. W sekcji V mamy do czynienia z pojęciem *open form* (najczęstszym odniesieniem jest tu Earle Brown, wspomina się ponadto o roli *modules*, co przywodzi na myśl również koncepcje Haubenstocka-Ramatiego (niewspomniane w tekście dysertacji)).

#### Rozdział 4: *Form and Content*

Trzeci utwór przedstawiony w ramach doktoratu, *Form and Content*, został skomponowany na flet solo z towarzyszeniem obsady określonej jako *large ensemble* w składzie liczącym jedenaście instrumentów: flet, obój, klarnet B, trąbka C, perkusję, fortepian, dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i kontrabas. Za skromne niedociągnięcie można uznać fakt, że w rozpisce instrumentów na str. 50 analizy brak stroju trąbki (inne usterki prezentuje partytura, o czym dalej).

Zadysponowanie utworu na instrument solowy pozwoliło autorowi na realizację kolejnej koncepcji improwizacyjnej, wyłożonej w podrozdziale 4.1. *Opis ogólny* pracy: procesy improwizacyjne solisty zostały mu powierzone niemal w całości za pomocą wskazówek opisowych, z założeniem, by jego aktywność była wynikiem indywidualnych wyborów co do głębokości uczestnictwa w akcji muzycznej pozostałych wykonawców, skądinąd także – wraz z dyrygentem – „zaproszonych do uczestnictwa w procesie stwarzania dzieła, już to poprzez decyzje w ramach podanych dyspozycji, już to poprzez improwizację”, jak wyjaśnia kompozytor na str. 50 dysertacji. W istocie – partytura w partii solowego fletu zawiera jedynie delikatne wskazówki wykonawcze czy interpretacyjne.

We wspomnianym pierwszym podrozdziale pracy autor opisuje przebieg formy, lokację punktów kulminacyjnych, wybór technik improwizacyjnych i aleatorycznych, sposoby organizacji materiału oraz konwencje zapisu. Liczne przykłady nutowe mają tu również znamiona protezy opisu analitycznego, sam zaś tekst często grawituje ku streszczeniu tego, co skądinąd dosłownie opisane jest tekstem partytury, okazjonalnie osłabiając wcześniej uzyskany poziom analizy, tym bardziej, że na następnych stronach (zwł. w podrozdziale

4.3., str. 58 nn.) tam, gdzie pojawiają się opisy akcji muzycznych w kolejnych sekcjach, można mieć wrażenie duplikacji informacji z pierwszego podrozdziału. Jest to jednak poczynione w służbie wykazania technik aleatorycznych i improwizacyjnych i, jako takie, znajduje pewne usprawiedliwienie. Podrozdział 4.2. wyjaśnia kwestie rytmiki i organizacji materiału wysokościowego z nieznaną wcześniej zwięzłością, prawdopodobnie z powodu mniejszej ich złożoności i skromniejszego zakorzenienia w literaturze czy warsztacie innych twórców wolną od wcześniejszego zacięcia analitycznego. Najważniejszą zaś rolę dla zbadania warsztatu dzieła i głębokości zaangażowania autora w jego wykładnię gra podrozdział 4.3. *Improvisation and indeterminacy*. Z opisu wyłania się materiał gruntownie przemyślany co do układów wysokościowych, interwałowych i mikroformalnych. W odczuciu recenzenta nieco nadmierny nacisk położono tu na szczegółowy opis sytuacji muzycznej akcja po akcji; jeśli z opisu tego wnioskować można o stopniu złożoności myśli kompozytorskiej i sprawności jej eksplikowania w pracy, należy to poczytać za walor. Jeśli jednak tekst stanowi słowne przedstawienie akcji muzycznej (np. „*The character of the music and the pitch organization change every bar. (...) Bar 22 continues with a similar texture but this time the string instruments are included playing similar gestures than the woodwinds*”, str. 62) lub relację z jej postaci (np. „*This short section (bars 25-32) is entirely written using conventional notation*”, str. 64), wydaje się wtórny wobec kompozycji i nie wnosi wiele do pracy. Ten drugi przypadek zachodzi w opisywanym podrozdziale rzadziej, jego redukcja w fazie poprzedzającej przedłożenie do recenzji byłaby korzystna. Podobne przypadki znajdują swoje pozytywne przeciwieństwo w krótkich lecz celnych opisach procesów kompozytorskich, jak ten dany w opisie Sekcji D (str. 65), gdzie autor stwierdza swoje muzyczne cele (głośna, chaotyczna i złożona faktura podobna do tej znanej z *free jazzu* przy jednoczesnej potrzebie silnej kontroli materiału wysokościowego) i znajduje dla nich warsztatowe rozwiązanie (aleatoryzm kontrolowany Lutosławskiego).

W finalnym podrozdziale 4.4. *Conclusions* Valdez daje ponownie przegląd przebiegu akcji muzycznej sekcja po sekcji (w niektórych aspektach – po raz trzeci w dysertacji), lecz tym razem celem jest podzielenie się z czytelnikiem stopniem realizacji kompozytorskich zamierzeń podczas prawykonania, którego nagranie zostało dołączone do materiałów doktorskich (i daje się postrzegać jako wielce pomocne nie tylko w tym przypadku). Owa swoista autoanaliza wydaje się miejscami niekoniecznie niezbędnym elementem dysertacji, lecz

można ją usprawiedliwić charakterem utworów i celem pracy: improwizacja jako osnowa metodologii kompozytorskiej czyni z wykonawców współtwórców utworu, zatem ich działania w trakcie realizacji są też próbierzem funkcjonalności partytury. Z drugiej strony efektem takiej autoanalizy jest w oczywisty sposób konieczność stwierdzenia, czy kolejne fazy formy „wyszły dobrze” (ze względu na partyturowy zapis) i tutaj ocena sama w sobie nie jest obiektywnym (nawet jeśli – jak zakłada recenzent – szczerym) sprawdzianem tego, co podlega ocenie; w tym zaś kontekście nie wnosi wiele do analizy utworu, choć też nie czyni jej szkody.

### Rozdział 5: *Specifics and role of improvisation*

Po trzech rozdziałach analizy utworów autor otwiera rozdział, w którym przedstawia zbiorczo zastosowane w kompozycjach metody improwizacyjne i pokrewne im sposoby organizacji materiału i działań wykonawczych. Taka reasumpcja jawi się jako efekt dobrego planowania pracy naukowej w ogóle, przydatny zaś jest zasadniczo w pracy niniejszej, gdzie z jednej strony we wstępie wyrażone zostały cele polegające m.in. na próbie wyposażenia współczesnego warsztatu kompozytorskiego w profesjonalne kompendium mechanizmów improwizacyjnych, sposobów ich zapisu, z drugiej – kompozytor uznaje za właściwe rozliczyć się przed czytelnikiem z powodzenia swojego projektu.

Reasumpcja metodologii improwizacyjnych została sprawnie przedstawiona w tabeli (str. 78): kolejne metody w wierszach spotykają się z trzema utworami w kolumnach. Pozwala to nie tylko na przegląd zastosowanych metod, ale i na alokację ich w poszczególnych dziełach. Następnie Valdez przedstawia zwięzły katalog zastosowanych metod – w liczbie dziesięciu: forma otwarta (*open form*), improwizacja swobodna (*free improvisation*), improwizacja kontrolowana (*guided improvisation*), partytura tekstowa (*text score*), improwizacja oparta o schemat rytmiczny (*rhythm-based improvisation*), technika oparta na jazzowym akompaniamencie w solówce (*jazz comping technique*), notacja graficzna (*graphic notation*), aleatoryzm kontrolowany (*controlled ad libitum*), *time notation* (w polskiej literaturze znana m.in. jako notacja proporcjonalna) i technika określona jako *co-composing*.

### Rozdział 6. *Konteksty, podsumowania i wnioski*

Ostatni rozdział zdaje się grać rolę, jaką zwykle ma w pracach „Zakończenie”. W tym kontekście można stwierdzić, że dla dobra kompozycji dysertacji można by rozważyć połączenie treści obecnego rozdziału 5. i 6. pod wspólnym tytułem „Zakończenia” właśnie; obecny rozdział 6. wydaje się nieco zbyt krótki (5 stron), by stanowić taką jednostkę, jaką jest tradycyjnie rozdział (już rozdział 5., liczący sobie niecałe 5 stron, może zachować rangę rozdziału jedynie z uwagi na doniosłość swej treści). Rozważania te jednak nie wpływają na ocenę merytoryczną dysertacji p. Valdeza.

Treścią rozdziału 6. jest wykaz kontekstów, obszarów tematycznych, osób i zjawisk z nimi powiązanych – w sensie, jaki determinuje profil tematyczny pracy. Pojawiają się wspomniane wcześniej nazwiska: Cornelius Cardew, Earle Brown, Richard Barrett, Anthony Braxton, Ornette Coleman, Cecil Taylor, wraz z krótkimi notkami przybliżającymi powody ich obecności w pracy. W ustępie „Wnioski” autor daje skrót swoich kompozytorskich postaw i sposobów zastosowania rozważań na gruncie warsztatu trzech przedstawionych utworów. Utwory te, jak można się dowiedzieć dalej, stanowią fragment obfitszego dorobku doktoranta w trakcie studiów III-ego stopnia; Valdez wymienia bowiem dalej (str. 86, 87) siedemnaście tytułów, na koniec wyciągając wnioski ze swej własnej działalności teoretycznej i praktycznej odbytej podczas tego okresu.

Reasumując wnioski z recenzji dysertacji – należy ją ocenić bardzo wysoko, drobne niedociągnięcia postrzegając jako naturalne dla tak znacznego kompleksu danych i tak głębokiego zakresu rozważań. Obszar 90 stron został w opinii recenzenta zagospodarowany starannie ze względu na przekazaną wiedzę, własne rozważania i wnioski, oraz analizę doktorskich utworów wraz z licznymi przykładami nutowymi. Liczne parametry zostały adekwatnie przedstawione graficznie (przy zastosowaniu tabel i in.), doktorant właściwie posługuje się przyjętą konwencją przypisów i bibliografii oraz edycji tekstu pisanego.

### 3. UTWORY

Recenzja kompozycji doktorskich p. Valdeza z konieczności ujęta zostanie w formie zwartej i z wiodącym naciskiem na analizę partytury, a z mniejszym na analizę i rozważania dzieła w aspekcie muzycznym – nie dlatego, że materiał nie jest tego wart, lecz dlatego, że jego specyfika przenosi znacząco wagę na część analityczną doktoratu, gdzie też znajduje

wyraz. Nie ma bowiem sensu ponownie – nawet jeśli z perspektywy estetycznej – przyglądać się przebiegom dźwiękowym, rytmicznym czy fakturalnym, skoro decyduje o nich (sprofilowana osobno dla każdego z trzech utworów) dyspozycja mechanizmów improwizacyjnych i analiza warsztatowa, zwłaszcza w sytuacji, gdy im silniejszy jest ich wpływ na warstwę recepcji muzycznej, tym trudniej stwierdzać, czy opisywane w dysertacji teoretycznie procesy *sprawiły się* w akcji muzycznej (napiecie to jest oczywiście szczególnie silne w przypadku *Seeds*, o czym wspomniano wyżej).

Natomiast recenzja utworów doktorskich w przypadku p. Valdeza może zostać rozszerzona o ich realizację wykonawczą, co zdecydowanie rzuca światło na relację teoretyczno-warsztatowej wizji z brzmieniową rzeczywistością. W tym kontekście zwraca uwagę autorskie rozpoznanie skuteczności zaprojektowanych rozwiązań partyturowych w porównaniu z wykonaniem (str. 75-77 pracy doktorskiej).

Z racji tego, że o przedstawieniu nie jednej kompozycji doktorskiej, lecz trzech, zdecydowała ich wspólnota ideowa, znajdująca punkt zbieżny w eksploracji potencjału improwizacji jako techniki realizacji dzieła i jego wykonania – wszystkie utwory można objąć serią wspólnych obserwacji, opisując osobno jedynie ze względu na aspekty niewspólne z innymi. Zacząć wypada jednak od spojrzenia na kapitalne elementy partytury i jej (dostępnej w nagraniu) realizacji muzycznej.

### Materiał dźwiękowy

W pracy Valdez wielokrotnie opisywał decyzje wyznaczające materiał dźwiękowy. Składają się na niego liczne formuły, za prawidła mające już to relacje między wysokościami, już to niezależne wysokości, wyznaczone arbitralnie lub pozyskane z licznych przekształceń innych układów, skal i systemów. W pracy można znaleźć okazjonalnie przedstawione rysunkiem reprezentacje owych, często jednoczesnych i nakładających się na siebie, konstruktów, jednak śledzenie ich w partyturze zagrożone jest niepowodzeniem. Wnioskować o charakterze materiału dźwiękowego można zatem przede wszystkim z bieżącej recepcji słuchowej i wówczas daje się on określić jako atonalny (czy raczej: wolny od mechanizmów tonalności), rozbity rytmicznie na drobne wartości w układach skłonnych do nieregularności, obficie przerywany pauzami, z preferencją skoków nad krokami (co można uznać za staranie unikania niekontrolowanego tworzenia się linii melicznych, a zatem w efekcie

również fraz w tradycyjnym ich rozumieniu), w szerokim spektrum dynamicznym. Jednocześnie jeśli dokonywać uogólnienia języka brzmieniowego zwraca uwagę pewna powstająca wobec powyższych cech delikatność materii przy znacznej inwazyjności generowanej przez nią energię, choć porwana narracja najczęściej nie szuka dramatycznych kontrastów, a częste przerywanie akcji muzycznej (skojarzone z koniecznościami technik improwizacyjnych i alcatorycznej organizacji przebiegu formy) sprzyja raczej odprowadzaniu napięć niż ich kondensacji, napięcie zaś samo w sobie bywa raczej rozprowadzone równomiernie po danym segmencie zwykle jednorodnej akcji, niż kumulowane na segmentów tych początkach czy końcach. Nawet w *Form and Content*, gdzie najliczniejsza wśród trzech utworów grupa wykonawców realizuje materiał w większości zapisany jako synchroniczny – zatem w warunkach, w których można się spodziewać relatywnie wyższego średniego poziomu energetycznego – uwarunkowania języka muzycznego i materiału brzmieniowego utrzymują narrację – w pewnym uśrednieniu – na średnim poziomie energetycznym. Z drugiej strony Valdez unika sytuacji ewidentnie cichych oraz planów dłuższych.

Wyłania się z tego dość wyraźnie określony język brzmieniowy i strategia w dyspozycji materiału muzycznego, mogąca stanowić o obecności indywidualnego języka, a przynajmniej o staranności w doborze środków oraz o odnalezieniu własnych metod powierzania zamierzonego efektu muzycznego nadrzędnym mechanizmom i założeniom. Z opisu wynika, że eksperyment się powiódł, nawet jeśli oddać tę kwestię prywatnej ocenie kompozytora – materiał muzyczny w przedstawionych jawi się jako przedmiot głębokiego profesjonalnego rozpoznania i w żadnym przypadku nie stymuluje recenzenta do negatywnej oceny w tym kontekście.

### Notacja

Postać notacji staje się w tego typu utworach jedną z bardziej istotnych form manifestowania się dzieła, musi bowiem obsłużyć nie tylko określony zakres podstawowych informacji muzycznych, ale również znaleźć optymalny sposób przekazywania danych, których realizacja nie dotyczy *de facto* działań stricte wykonawczo-instrumentalnych, lecz interpretacyjno-decyzyjnych, a w tym sensie notacja staje się narzędziem do zapisu bardzo zindywidualizowanych i nieraz pozamuzycznych intencji, opisujących raczej mechanizmy wolicjonalne niż brzmieniowe. Prezentowana we wszystkich partyturach notacja Valdeza realizuje

bardzo sprawnie balans między koniecznością notowania podstawowych danych muzycznych tam, gdzie brak innych konwencji (pięciolinia, nuta, takt, przebieg liniowy) a koniecznością odejścia od tej tradycji ku uwarunkowaniom zapisu sytuacji improwizowanych, uruchamiających różne (choć niekoniecznie liczne) podejścia aleatoryczne.

Najbardziej charakterystyczny znak – ∞ – służy za sygnał do improwizowania; określone niuanse mechanizmów improwizatorskich Valdez ujmuje opisem słownym lub opiera na obszernych instrukcjach we wstępach do partytur, słusznie rezygnując z przeładowania karty partytury tekstem (z konieczności obfitym i opisowym, tj. niedającym się ograniczyć do technologicznych haseł i komend). We wszystkich partyturach występują w tych celach symbole znane i skuteczne: linia pozioma oznaczająca kontynuację (najczęściej repetytywną) zamkniętego odcinka, sekcje wycięte z partytury (bez kontynuacji pięciolinii przed i po) celem wyizolowania ich z liniowego jej przebiegu. Inne konieczności (mikrotony, określone techniki wykonawcze) reprezentują znaki czytelne, nawet jeśli autorskie. Zdarzają się też sytuacje, gdy wykonanie danego fragmentu nie tyle wymaga instrukcji do partytury, co instrukcji zamiast partytury, jak to ma miejsce w sekcjach E czy H utworu *Form and Content*. Takie sytuacje pokazują, że Valdez rozpoznaje potrzeby notacji prawidłowo ze względu na istotę swego dzieła, nie eskaluje form zapisu ze względu na ich mniemaną nowoczesność, ale też nie traci swych nowatorskich aspiracji wymuszając na zapisie niefunkcjonalną w takich razach tradycyjność.

### Niedociągnięcia

Partytury Valdeza są napisane bardzo starannie i informatywnie, z dużą dbałością o komunikację licznych dyspozycji wykonawczych i strategicznych. W zasadzie brak w nich usterek, a te zauważone wymieniono poniżej ze względu na dany utwór:

### Unity

Można tu mówić jedynie o kilku niedopatrzeniach edycyjnych:

– okazjonalne umieszczanie znaków artykulacyjnych po stronie przeciwnej do główki nuty, nagromadzenie wtórnych informacji dynamiczno-artykulacyjnych: jednocześnie *ff*, akcent i *sfz* (vn, t. 5, t. 7, t. 45, t. 54 i in.), *f* i *sfz* (acc, t. 11)



– nieścisłość w oznaczeniu klucza (t. 15, dolny system w partii akordeonu), wynikłe z obecności znaku repetycji (klucz wiolonowy powinien znajdować się poza końcowym znakiem repetycji).

### **Form and Contents**

– Na pierwszej stronie tekstu nutowego partytury dyspozycja instrumentów jest niekompletna (brak systemu trąbki), natomiast partia fletu pozostaje niejasna co do jego rodzaju: raz wskazuje na flet, raz na flet altowy (należy zakładać tę drugą ewentualność).

– Istotniejszym niedociągnięciem jest fakt, że w żadnym miejscu kompozytor nie ujawnia pełnego instrumentarium perkusyjnego, potrzebnego do wykonania dzieła. Pewne braki czy niekonsekwencje występują też w opisie pałek. Niektóre instrumenty można traktować jako wykorzystujące określony rodzaj pałek w sposób niewymagający adnotacji (tak można rozumieć brak oznaczenia pałek np. dla ksylofonu), jednak przeczy temu obecność oznaczenia pałki dla gongu (równie „naturalna” *mazza*). Z kolei zastosowano instrumenty, których obsługa z jednej strony odbywa się za pomocą „naturalnych” dla nich narzędzi (np. młotek dla dzwonów rurowych), lecz wobec możliwych innych narzędzi nie jest jednoznaczne (młotek dla dzwonów rurowych nie jest narzędziem jedynym i obowiązkowym).

## **4. KONKLUZJA**

Doktorant wyznaczył sobie konkretne zadanie, opierając się na swoich predylekcjach estetycznych i wykorzystując mądrze to, w czego wysokiej skuteczności dotychczasowa działalność twórcza i wykonawcza go upewniła. Dysertacja doktorska napisana jest w sposób należyty dla takich prac, satysfakcjonująco pod względem merytorycznym, naukowym, analitycznym i edycyjnym. Partytury utworów sporządzone są zgodnie z ogólnie przyjętymi uwarunkowaniami funkcjonalnej partytury, a załączone nagrania poświadczają powodzenie w przedsięwziętych założeniach. Recenzent nadmienia przy okazji, że warstwa estetyczna dzieła nie podlegała subiektywnej ocenie i nie wpływa na ostateczną opinię.

Mając powyższe na względzie stwierdza się, że pan Josué Amador Valdez spełnił z powodzeniem wymogi stawiane w art. 13 ust. 1 Ustawy z 14 marca 2003. Pracę doktorską pana Josué Amadora Valdeza przyjmuję.



