

Warszawa 14. 01. 2018 r.

Recenzent w postępowaniu doktorskim
doktor habilitowany Hanna Kulenty Majoor
sztuka muzyczna
dyscyplina artystyczna kompozycja
Adres do korespondencji:
Akademia Muzyczna
im. F. Nowowiejskiego
ul. Słowackiego 7
85-008 Bydgoszcz

Recenzja pracy doktorskiej Pana mgra Josue Amadora Valdeza.

Tytuł pracy brzmi:

Idea improwizacji we współczesnej solowej i zespołowej kompozycji instrumentalnej: „Seeds” dla jednego muzyka grającego na dowolnym instrumencie (instrumentach) o określonej wysokości dźwięku, „Unity” dla zespołu kameralnego trzech instrumentów, „Form and Content” dla improwizującego solisty i dużego zespołu instrumentalnego.

Praca doktorska pana Josue Amadora Valdeza to szczegółowa i bardzo profesjonalna analiza nie tylko wskazanych przez Niego i „zakomponowanych” dzieł, ale także szczegółowy i profesjonalny zarys historyczny, dotyczący głównie improwizacji w muzyce i związanych z tym „konsekwencji kompozytorskich”. Celowo ujęłam dwa ostatnie słowa w cudzysłów, aby przyrzeć się różnicy, a może nawet granicy między improwizacją a kompozycją. Czy jest taka granica? A jeżeli tak, to gdzie i kiedy? A może jest to proces? Czy istnieje kompozycja bez improwizacji? Czy istnieje improwizacja bez kompozycji?

Aby odpowiedzieć na te pytania, staram się – podobnie jak i sam autor owej pracy – włączyć się najpierw w myśli, poczynania, deklaracje innych kompozytorów, improwizatorów, muzykologów, teoretyków i filozofów na przestrzeni wieków i zrozumieć sedno, a następnie włączyć się w analizę dzieł autora i dokonać własnego podsumowania.

Istotnie – jak wspomina autor – improwizacja to pierwszy, instynktowny i stary jak świat sposób wyrażania muzyki. A ja zadam pytanie: czy kompozycja, jako proces twórczy, jest też tak stary jak świat? Co było pierwsze? Jajko czy kura? I co jest jajkiem, a co kurą? Czy to intuicja, która powodowana emocją rozkręca nasz mózg do tego, aby tę intuicję / emocję ogarnął i wysłał sygnał do ręki, żeby to zapisała? Czy są to intelektualne „roszady” mózgu, które rozkręcić powinny emocje?

Z historii muzyki wynika, że to pierwsze. To improwizacja – jako pierwsza – jest naturalną potrzebą wyrażania muzyki, „pożywką” i dla ciała i dla duszy, a kompozycja jest potrzebą zatrzymania na wieki tej eterycznej tkanki. Całe szczęście...

Autor pracy między innymi pisze:

Steve Lacy poproszony o opisanie różnicy między improwizacją a kompozycją trwającą 15 sekund odpowiedział mniej więcej tak: w kompozycji masz dużo czasu, żeby zdecydować co chcesz powiedzieć w 15 sekund, w improwizacji masz tylko 15 sekund na to, co chcesz powiedzieć.

Święta prawda. Sama zawsze uważałam, że improwizacja to bardzo szybkie komponowanie, nazwałabym to – jeden do jednego, a kompozycja, to przyglądanie się wszystkiemu z bliska, przez „szkło powiększające”, a przez narzuconą poprzez sam proces komponowania „cierpliwość”, możliwość dostrzegania większej ilości materialnych i duchowych szczegółów...

Jednym słowem, improwizacja i kompozycja to wyrażanie poprzez muzykę. Tylko wyrażanie czego? Wyrażanie muzyki, to już wiemy. Tylko co jest muzyką? Czy każdy zestaw słów jest poezją? A każdy zestaw dźwięków jest muzyką?... Ciekawa jestem co sądzi o tym autor niniejszej pracy?

Czytamy dalej.

Autor przeprowadza nas przez historię muzyki / improwizacji renesansowej, barokowej. Dowiadujemy się, że dopiero w klasycyzmie muzykę, do tej pory głównie improwizowaną, zaczęto zapisywać dokładnie, a popisy wirtuozowskie – jako „spadkobiercy” improwizacji, zaczynają nużyć i drażnić już po 1840 roku. Kogo nużyć i drażnić? Samych chyba twórców, no bo kogo innego? To twórcy wyrażają nowe deklaracje dotyczące i muzyki i sztuki jako takiej. To twórcy eksperymentują. Mają do tego prawo. Tylko czy każdy

eksperyment jest sztuką? Nie każdy i całe szczęście. Historia to dopiero oceni i już oceniła... W tym momencie trochę brakuje mi stanowiska autora. Niby rys historyczny, naukowy (chciałoby się rzec), ale trochę autorskiego „pazura” by się przydało.

Dalej autor szczegółowo opisuje 20 wiek i jego „konsekwencje”, gdzie serializm „pożera” wszelkie próby improwizacji, a muzyka eksperymentalna wkracza na salony. Autor podaje różnorodne przykłady bibliograficzne i cytuje wielu twórców, eksperymentatorów, kompozytorów i muzyków, gdzie znaczna część, pomimo najróżniejszych epokowych „zakazów” improwizacji, wciąż ją „przemycą”, np. w jazzie, aby dalej, jak to było w przeszłości, przekazywać przede wszystkim emocje, a nie tylko intelektualne dywagacje.

Czytamy np. że według Corneliusa Cardew kompozytor zapisuje dźwięki, które słyszy i próbuje je w odpowiedniej formie ustawić / ułożyć, i że kompozytor, który ma jakąś ideę, próbuje ją wypełnić dźwiękami i dać ekspresję tej idei. Proste i piękne słowa. Czyż nie? Czego można chcieć więcej? Definicja piękna i prosta „jak drut”. Chyba nie tylko Cornelius Cardew na to wpadł i całe szczęście... Mam nadzieję, że autor niniejszej pracy też się z tym zgadza, biorąc pod uwagę Jego wykształcenie muzyczne, upodobania i osiągnięcia. Tu też trochę brakuje mi stanowiska autora.

Z drugiej strony czytamy, że np. John Cage uważa improwizację jako przejaw wsteczny. Pamięć upodobań muzycznych z przeszłości? Dreptanie w miejscu? Skoro takie „dreptanie w miejscu” doprowadziło do takiego rozwoju muzyki, która wzrusza, porusza i (ogólnie rzecz ujmując) łagodzi obyczaje, to chyba nie najgorzej i z tą muzyką, i z tą improwizacją było, jest i mam nadzieję będzie. Ciekawa jestem mimo wszystko co na to do powiedzenia miałby autor? Tak sam od siebie, jako wolny twórca?

Dalej pojawiają się kolejne nazwiska i kolejne wypowiedzi. Mniej lub bardziej skrajne. Early Brrown np. nie chce przypadku w muzyce. Chce być prowadzony przez muzykę, jak w transie, i słusznie. Za chwilę jednak pisze, że utwór pisany w „otwartej formie” to ten sam utwór! Czyżby? Materiał może jest ten sam, ale utwór to nie obraz Jacksona Pollock’a, nie zamrozimy na wieki jedynej tkanki energetycznej, chyba że w jedynym, pojedynczym wykonaniu... Graficzne partytury Browna może i wytyczają kierunek muzycznych gestów, uwidaczniają akcję, ale czy uzyskają oczekiwany trans? I od czego ten trans będzie zależał?

Anestis Logothetis stworzył swój graficzny z kolei system i twierdził, że muzyczny czas nie ma żadnego kierunku, a utwór można grać z każdej strony. Może i można, ale czy to będzie ten sam utwór?...

Jak określić wolność w sztuce? I co to jest ta wolność? Czy możemy robić wszystko? Gdzie jest ta granica między tylko eksperymentem, a tym czymś, co nas (najprościej rzecz ujmując) „bierze”, i to nie tyle intelektualnie, ale właśnie emocjonalnie, duchowo? Przecież sztuka to treść „odziana” w formę. Nie istnieje forma bez treści i nie istnieje treść bez formy, a dobry tego balans jest przynajmniej wskazany... Historia już to wystarczająco pokazała jak to bywa, kiedy balans nie jest dobrze wyważony i tzw. tylko intelektualna strona podejścia do sztuki razi, nie tylko logicznymi z punktu widzenia człowieka brakami, ale przede wszystkim brakami emocjonalnymi, a co za tym idzie – duchowymi (ogólnie rzecz nazywając). Mam nadzieję, że autor ma podobne zdanie.

Oczywiście jest to rys historyczny. Z wieloma wypowiedziami wyżej i niżej wymienionych osób możemy się zgadzać lub nie. Faktem jest, że historii nie zmienimy. Ale podyskutować z historią przecież można. A nawet trzeba! Szczególnie jeśli jest się twórcą. Czyż nie? Skoro inni mogli pisać deklaracje, to dlaczego my kompozytorzy, działający na dzisiejszym muzycznym rynku muzycy, improwizatorzy piszący właśnie doktoraty nie możemy wyrazić swojego epokowego zdania? A gdzie mamy wyrażać swoje definicje, deklaracje i creda muzyczne jak nie w doktoratach? Przecież sztuka to nie nauka? Chociaż wielu może by i chciało żeby tak było...

Autor cytuje wypowiedzi skrajne. Czy się z tym zgadza? Czy nie? Tego nie potrafię wyczytać z niniejszej pracy. Przyznaję, że zabrakło mi trochę bardziej osobistego stosunku do tych różnych i skrajnych wypowiedzi, zabrakło mi autorefleksji autora wobec tych zagadnień i punktów widzenia, mając w szczególności na uwadze fakt, że sam jest improwizatorem i muzykiem, również jazzowym, a nie tylko i wyłącznie intelektualistą i teoretykiem.

Nie jest to jednak ani zarzut, ani krytyka. To tylko są moje osobiste i twórcze oczekiwania. Zdaję sobie sprawę, jak pisze się doktoraty, a ściślej, jak należy pisać, nawet z dziedziny jaką jest sztuka... Mimo wszystko, jak do tej pory, jest to bardzo rzetelny rys historyczny, muzykologiczny / teoretyczny, podparty odpowiednimi faktami. Bardziej teoretyczno-historyczna rozprawa, niż filozoficzno-twórcza, ale widocznie takie są wymagania. Mam nadzieję, że nie przeszkodzi to autorowi tworzyć bez żadnych

„zahamowań historycznych” swoją personalną muzykę, odkrywać jej nowe zakamarki i cieszyć się bez ograniczeń, będąc w jej magicznym zasięgu.

We wstępie historyczno-teoretycznym odkrywam (między innymi) zainteresowanie autora działalnością improwizatorską i twórczością Anthony Braxstona, który poszukując najlepszych środków wyrazu do swojej ekspresji łączy tradycyjną notację nutową ze znakami graficznymi.

Proces płynny i prawidłowy, i również „prosty jak drut” w swojej naturze, nie „zagrożający” ani tradycji muzycznej, ani nie pretendujący do nazywania tego procesu „wstecznictwem”. Bo przecież żeby tworzyć tzw. „nowe”, nie musimy zaprzepaszczać wszystkiego co „stare”, ale korzystać z dobrodziejstw tego co dobre i sprawdzone, żeby odkrywać swój własny muzyczny świat.

Cieszy mnie uznanie autora dla tego artysty i wynikająca z tego inspiracja do pisania własnej muzyki. Tyle jest jeszcze kombinacji i permutacji zapisanych i nie zapisanych dźwięków, że nie trzeba radykalnie zmieniać muzycznego świata, aby być oryginalnym, szczerym i prawdziwym w wyrazie swoich treści poprzez swoją formę, korzystając ze wspólnych muzycznych dobrodziejstw.

Nie zgadzam się natomiast z poglądem, że muzyka to wydarzenie totalne: wzrokowe, teatralne, itp. Muzykę odbiera się przede wszystkim słuchem, a to czy widzimy dodatkowe bodźce wpływające na inne niż słuch zmysły, czy nie, to sprawa drugorzędna. Nazwałabym to „wisienką na torcie”, która nie zastąpi nigdy tortu, a przynajmniej nie powinna... (Ale to nie jest na szczęście ocena autora).

Musimy zatem pamiętać, aby forma nie przerosła treści, bo balans między formą a treścią musi być taki, żeby sztuka była sztuką, która nie wypacza emocji i intuicji z gry. Dywagacje mózgowe powinny mieć pokorę wobec intuicji, która jako pierwsza odkrywa zakamarki metafizyki. Mam nadzieję, że autor się ze mną zgodzi.

Kompozycja z improwizacją – jako wspólny proces wraca na salony w 21 wieku. Całe szczęście. Chyba autor też się cieszy, bo dotychczasowy rys historyczny nabiera dynamiki i tempa. Dowiadujemy się że np. Derek Bailey (1930 – 2005) wprowadza formę „free improvisation” jako nieidiomatyczną, totalną improwizację. W przeciwieństwie do idiomatycznej improwizacji opartej na idiomach ekspresyjnych (np. jazz, barok, itp.), gdzie zawsze tzw. „temat” jest czynnikiem formotwórczym, nieidiomatyczna improwizacja odbiega od „tematu”, co nie znaczy, że nie wyraża ekspresji. Jak najbardziej jest ekspresja, ale świat dźwiękowy improwizującego jest jeszcze bardziej personalny.

Po wyznawcach – spadkobiercach totalnego serializmu, który moim skromnym zdaniem narobił więcej szkód w muzyce niż zysków, taki rozwój improwizacji z kompozycją w parze nierozzerwalnej, gdzie emocje mają na nowo coś do powiedzenia, cieszy, aczkolwiek i tu trzeba się pilnować, żeby nie przekroczyć pewnej śliskiej granicy i przy braku pokory wobec naturalnych fal natury, nie ulec i nie „odlecieć” w pseudo–intelektualny świat na nowo...

Mam nadzieję, że autorowi to nie grozi, jak również i każdemu twórcy (z własną osobą włącznie), choć pokusy „zbyt” intelektualne i w tej dziedzinie zaczynają rozprzestrzeniać swoje „macki” tak, że niektórzy twórcy przy braku wystarczającej odwagi twórczej stają się epigonami tych bardziej odważnych... W obecnych bowiem czasach improwizacja zagościła globalnie w różnych muzycznych formach i na różnych polach: jazz, rock, klasyka, muzyka świata, itp. Idiomatyczna, nieidiomatyczna, itp. Graficzne znaki, partytury opisowe – tzw. „text score”, wyznaczniki czasowe – tzw. „time notation”, wszelkiego rodzaju aleatoryzmy mniej lub bardziej kontrolowane (kolokwialnie ujmując), prześcigają się ze ścisłym zapisem nutowym. Wymieniają się, albo (jak kto woli) uzupełniają. Mamy jak widać wybór i mamy wolność, ale i tu musimy być na tzw. „baczości”. I znów nasuwa się pytanie:

Jak określić wolność w sztuce? I co to jest ta wolność? Czy możemy robić wszystko? Gdzie jest ta granica między tylko eksperymentem, a tym czymś, co nas (najprościej rzecz ujmując) „bierze”, i to nie tyle intelektualnie, ale właśnie emocjonalnie, duchowo? I co możemy z tzw. „wolnością” zrobić, żeby znowu nie przesadzić? Bo szansa na „zagoszczenie” improwizacji, nie tylko jako części kompozycji, ale jako oddzielnej, niemalże akademickiej działalności jest coraz bardziej realna i zamiast w pokorze do natury tworzyć, znowu możemy stać się epigonami czyichś pseudo–intelektualnych wymysłów. Na szczęście nie musimy...

Autor, na razie bez żadnej osobistej refleksji przedstawia nam kolejne postawy twórcze artystów, którzy ze światem improwizacji dużo do czynienia mieli.

Derek Bailey powiedział np, że improwizacja bez praktyki nie istnieje. Pewnie, że nie istnieje! Cóż za odkrycie? A czymże jest niewykonana partytura kompozytora? Zbiorem nut? Znaków? Gdyby to wystarczało nie chodzilibyśmy na koncerty, a tylko patrzyli w partyturę np. 6 Symfonii Czajkowskiego i wzruszali się na sam jej widok.

Oczywiście lekki sarkazm, ale faktem niezaprzeczalnym jest to, a przynajmniej powinno być to, że muzykę należy wykonywać i przede wszystkim jej słuchać. Muzyka powinna łagodzić obyczaje, wzruszać, poruszać. Intuicja powinna pobudzać twórczą energię, a twórcza energia powinna wysyłać emocje, które z kolei zarówno w procesie improwizacji, kompozycji, czy improwizacji-kompozycji (comprovisation – nowy termin muzykologiczny 21 wieku) powinny odbijać się takimi falami w ciele i duszy słuchacza, jakie zapragnie i wyśle w eter sam autor. Kompozytor? Improwizator? Whatever...

Skuteczność się liczy i tyle. Proste „jak drut”. Jeżeli umiesz improwizować tak, aby twoje fale skutecznie odbijały się w słuchaczu – łącznie z tobą, to improwizujesz. Jeżeli potrzebujesz bardziej uściślić tę eteryczną tkankę, uściślić jej czas, rozplanować z detalami przepływającą w tym czasie energię i zaplanować szczegóły / zapanować nad szczegółami, to komponujesz. Jeżeli dajesz wykonawcy tzw. „wolność” na improwizację i masz do niego zaufanie, że produkt końcowy (kolokwialnie nazywając) cię zadowoli, to robisz to. Robisz to, co ci „w duszy gra”, a zakładam, że gra, bo w końcu jakoś kontrolujesz swoje poczynania / założenia twórcze i „naginasz” improwizatora do swojego wyobrażenia całości, do swojego wyobrażenia tego muzycznego świata w danym utworze. Biorę to za pewnik i pod tym kątem oceniam autora. No bo kogo mam oceniać? Wykonawcę?

Pamiętając fakt, że improwizacja od początków świata była pierwszym i instynktownym, a zatem najbardziej szczerym wyrażaniem muzyki, nie bałabym się ani improwizacji – tak, jak to robili spadkobiercy i zwolennicy serializmu, ani niczego, co ma z improwizacją „po drodze”. Improwizacja to muzyka, a jakże można bać się muzyki, która jest szczerą i wynikającą z naszej potrzeby ekspresji? Energii, którą chcemy przekazać bliźniemu?

Nie należy jednak zapominać o tym, że żeby powstało dzieło sztuki, obojętnie jakich środków użyjemy, powinniśmy nad tymi środkami zapanować! Utrzymać odpowiedni balans i ogólnie rozumianą harmonię. A do tego jak wiadomo, jak najbardziej mózg się przydaje.

Brawo dla autora za tak szczegółowy wstęp!

Jak już wcześniej wspominałam, zabrakło mi trochę autorefleksji, ale tak naprawdę to dzieło muzyczne świadczy o autorze – kompozytorze – improwizatorze, a nie wywód historyczno-muzykologiczny i tego się będę trzymać, analizując – wspólnie z autorem – Jego trzy kompozycje, a potem wyciągając z tego własne wnioski.

*

„SEEDS” – utwór na jednego improwizatora. W tym wykonaniu jest to akordeon.

To dzieło zakładające płynną i nierozzerwaną więź / stymulację między kompozytorem i wykonawcą. Dodam, że kompozytor nie jest tu wykonawcą, co ma bardzo duże znaczenie. Dużo łatwiej jest bowiem improwizować w zakresie własnych ram kompozytorskich – oczywiście biorę pod uwagę improwizujących kompozytorów, do grona których należy sam autor (i ja też mam zaszczyt do takiego grona się zaliczać), niż stać (że tak powiem) „z boku” i kontrolować coś, co do końca nie jest zapisane.

W tej kompozycji–improwizacji kompozytor wyznacza ogólny typ materiału / materiałów, a wykonawca penetruje te informacje, nadając im swoją interpretację i ostateczny kształt utworu, a nawet czasu!...

Partytura zawiera trzy główne komponenty:

1. Różne „tematy” muzyczne zapisane konwencjonalnie – czyli nuty i serie symboli używanych w zapisach konwencjonalnych.
2. Zapisy tekstowe / opisowe (text score), które przybliżyć powinny (ogólnie rzecz ujmując) wyartykułowanie materiału muzycznego – jako takiego.
3. Krótkie przykłady muzyczne prezentujące możliwości realizacji powyższych materiałów.

Całość kompozycji–improwizacji utrzymana jest w tzw. „free improvisation” i ma otwartą formę. Najbardziej otwartą z tych trzech prezentowanych przez autora propozycji. Najbardziej też niezdeterminowaną. Prawdopodobnie wpływa na to fakt, że jest to propozycja na jeden instrument solowy, który nie musi się „liczyć” ze współgrającymi. Można w związku z tym łatwiej zapanować nad przebiegiem formy, nie martwić się o synchronizację pionów, jak również poziomów i... „poszaleć”, dając soliście większe możliwości w odkrywaniu zakamarków takiego eksperymentu. Bo jest to eksperyment bez dwóch zdań. Czy dobrze? Czy źle? To przede wszystkim ocenić może w pierwszej kolejności sam autor – jako „pierwszy słuchacz” i jeżeli uzna, że chce którąś z wersji utwierdzić na wieki na papierze nutowym, to skomponuje utwór, a jeżeli taka forma ekspresji – nie do końca swojej – mu wystarczy, to zostawi tę

propozycję taką, jaka jest naszkicowana w tzw. partyturze, która jest zamieszczona do niniejszej pracy.

Celowo nazywam utwór „SEEDS” propozycją, bo termin „kompozycja” nie pasuje mi do końca. Partytura ta wygląda bowiem tak, jak (nazwałabym to w skrócie) „szkic globalny”, który może, ale nie musi być podstawą materiałową do rozpisania kompozycji – tak sugeruje również sam autor. Być może forma jest zbyt otwarta, żeby nazwać to zjawisko – kompozycją, a być może wcale nie ma potrzeby, aby kompozycja – jako termin – w tym przypadku w ogóle był używany i uważany(?).

Jedno jest dla mnie pewne, że „zjawisko” „SEEDS” to improwizacja / improwizacje utrzymane w strukturach, a jak wiadomo struktury to elementy kompozycji. Z kolei ułożenie, a raczej próba ułożenia tych struktur w całość trochę zjawisku kompozycji zaprzecza, co nie znaczy, że nie może istnieć, jeżeli akurat takiej formy chce autor. Nie jest to ani złe, ani dobre. Mamy bardzo otwartą formę i to jest wybór autora. Sam autor jest chyba też bardzo otwarty. Pytanie tylko czy nie za bardzo? I na co głównie jest autor otwarty? Na pozytywne możliwości muzyka wykonującego? Czy na swoją własną tolerancję po usłyszeniu tego, co niekoniecznie nam się podoba?

Tytuł „SEEDS” ma odzwierciedlać pomysł rozszerzających się (jakby) komórek... To by miało swoje uzasadnienie, biorąc pod uwagę opis zdarzeń muzycznych dokonanych / zaplanowanych przez autora i opis zadań tych zdarzeń w postępującej czasowo tkance muzycznej.

Całość zakomponowana jest w sześciu modułach o różnych konstrukcjach, którym definitywny kształt i wydźwięk nadaje wykonawca. Charakterystyka modułów jest zainspirowana „Language Music” – graficznym systemem notacji muzycznej, stworzonym przez w.w Anthony Braxton’a. (Myślę, mam nadzieję, ba, jestem pewna, że przede wszystkim sama muzyka Anthony Braxton’a miała tu znaczenie pierwszorzędne, ale na system i sposób zapisywania różnych ciekawych wizji muzycznych oczywiście warto spojrzeć...).

W „SEEDS” mamy różne typy brzmień, ich następstwa, kombinacje, permutacje i tzw. „zakładki”, które ustanawia kompozytor. Tak wyglądają moduły: A, B, C, D, E. Moduł F – nie ma cech „Language Music”. Jest to najbardziej „wolna z wolnych” improwizacja solisty, bez specjalnych materiałowych sugestii, tak, jak było / jest to w przypadku pozostałych modułów. Swoisty rodzaj kadencji, gdzie solista „obrabia” swój materiał, dając mu i treść i formę w odpowiednim czasie i oczywiście w odpowiednim klimacie, który mimo wszystko powinien pasować do pozostałych części. Jest więc możliwość użycia „wątków tematycznych” z poprzednich modułów, ale nie jest to konieczność.

Szczerze mówiąc, zadziwia mnie trochę charakter tego modułu F. Wygląda to tak, jakby autorowi zabrakło energii na podobne (jak w pozostałych modułach) zaaranżowanie materii i zaangażowanie w materię – nawet w pseudo kadencji. Kadencję, chociaż najbardziej „wolną” i „dziką” w swoim charakterze też można zaplanować, a raczej posterować nią na podobnych zasadach. To tak, jakby autor powiedział do wykonawcy: „a graj pan, zakończ to jakoś, żeby tylko w miarę pasowało i miało klimat tego utworu, a nie totalnie „od czapy”... Przepraszam z góry za taki sarkazm, ale brak mi tu konsekwencji twórczej. Albo robimy coś na podobnych warunkach, do końca (ok, otwarta forma, czy mi się to podoba, czy nie...), ale jesteśmy konsekwentni. Dokonujemy pewnego wyboru i pewnej selekcji materiałowej, którą potem odpowiednio „obrabiamy” muzycznie, dając jej formę i przede wszystkim panujemy nad czasem! Czas jest podstawą w muzyce!

W tym wypadku zabrakło mi determinacji. Logicznej i proporcjonalnej determinacji w stosunku do całości formy, a nie tylko pięciu modułów. W stosunku do CZASU! Można przecież na takiej samej zasadzie – jak moduł F zrobić wszystkie części. Nie byłoby łatwiej? Skoro i tak otwarta forma, a muzyk–improwizator (biorę za pewnik, że wybieramy profesjonalistę) wie co robić, to „szkic globalny” można uprościć. Wtedy można tylko wyznaczyć kierunek ekspresji, wyznaczyć motywy czy skale, wyznaczyć „wiązki” rytmiczne, których powinniśmy się trzymać i... We go!

Nie jest to bynajmniej zarzut, a sugestia na przyszłość. Powiem przewrotnie: „za dużo grzybów w barszczu” nie czyni potrawy lepszej, a jeżeli już tyle „grzybów” jest... to „mieszajmy łychę” do końca, aby nic się niechcący nie zważyło...

Powróćmy jednak do rozwoju formalnego „SEEDS’ i krótkiej analizy modułów:

A – to kombinacje długich dźwięków, zaakcentowanych długich dźwięków i krótkich dźwiękowych ataków. Autor zaznacza to kolejno jako numery: 1, 2, 7.

B – to kombinacja długich dźwięków, formacji interwałowych i formacji bardziej subiektywnych (tak to rozumiem – subidentity): 1, 5, 12.

C – to zaakcentowane długie dźwięki i multifony: 2, 6.

D – to formacje staccato, „kanciaste” ataki dźwiękowe, subiektywne formacje: 4, 8, 12.

E – to kombinacje różnego typu, potrzebne do „wypełnienia” partytury. Są to kombinacje, które autor umieszcza w spisie struktur, a które do tej pory nie były wykorzystane. Rozumiem, że są to efekty pod numerami: 3, 9, 10, 11. (Dokładny opis tych efektów / struktur / faktur zawarty jest w niniejszej pracy doktorskiej i partyturze).

F – wolna improwizacja / kadencja, (wyżej przeze mnie opisana).

Jak widać, niektóre numery, wytyczające określone struktury / faktury pojawiają się kilka razy, szczególnie na początku utworu. To dobry znak! Muzyka lubi powtarzalność! Przez powtarzalność elementów – przypomnienie – nie tylko uspokajamy mózg, przygotowujemy go do pewnego (nie zawaham się użyć tego porównania) – rytualnego porządku, ale budujemy bardzo organiczną (nie mylić z ograniczoną) transową formę. Uwaga – chcesz uzyskać trans – powtarzaj elementy! (Nie ma to nic wspólnego z minimal music, choć to inny temat i trans też potrafi uzyskać...).

W miarę rozwoju utworu, wszystko nabiera tempa takiego, że... powiem tak: trzymajmy kciuki, aby wykonawca sprostał założeniom kompozytora, bo forma się „rozjeżdża”. A co z treścią? I czyją? Kompozytora? Czy wykonawcy?

Co prawda partytura zawiera instrukcje / informacje formalne, ale to wykonawca przecież decyduje o kolejności modułów. Moduły mogą być powtarzane w transpozycjach, itp, tworząc jak gdyby mozaikę tych „rozszerzających się komórek”. To nie nowość. Oczywiście, że tak się to na ogół robi w improwizacji. Nawet na tzw. „gębę” – czyli w totalnym zaufaniu do możliwości improwizującego, bez partytury! (Oczywiście biorąc za pewnik, że improwizujący muzyk to profesjonalista, a nie amator).

Wykonawca jest więc tu również, a może nawet i przede wszystkim kompozytorem. Nie wiem czy było to całkowitym zamierzeniem autora, ale jeżeli tak, to brawo! Wykonawca gra „pierwsze skrzypce”, a partytura jest tylko zbiorem informacyjnym dla wykonawcy. Czyta ją się bardziej jak książkę niż jak partyturę muzyczną i chociaż autor poświęcił sporo czasu na to, aby nadać temu przedsięwzięciu jakąś formalną edycję, to i tak taka otwarta forma ma swój ciężar gatunkowy, a co za tym idzie konsekwencje. Nie wiem, czy warto jest „walczyć” z otwartą formą w tym sensie, że należy „ingerować za dużo” używając zbyt wiele technik kompozytorsko-improwizatorskich jak w jakimś katalogu efektów? Może lepiej pozostawić ogólny rysunek ekspresji, ze wskazówkami – jak już wcześniej wspomniałam – i po prostu zaufać wykonawcy? A jeżeli już interweniujemy i kontrolujemy otwartą formę jako kompozytor / sprawca wydarzenia, to trzymajmy to „w ryzach” do końca. Ze wszystkimi konsekwencjami. Łącznie z modułem F... Czas utworu nie jest w „SEEDS” określony, – logiczne przy takim podejściu, to wybór autora. Pytanie, czy tego naprawdę chce? Jeśli tak? Nie mam pytań.

Dalej autor po raz drugi przystępuje do jeszcze bardziej szczegółowej analizy dzieła pod względem rytmu, wysokości dźwięków, harmonii itp. Rozkłada dzieło na czynniki pierwsze. Uzasadnia cel przynależności do siebie / konkurencji modułów A, B, C, D, E i nawet F. Wszystko jest bardzo dokładnie opisane, z uwypukleniem szczegółów założeń kompozytorskich. O samym wrażeniu słuchowym po wykonaniu dzieła nie udało mi się znaleźć żadnych zapisów i wniosków. Być może nie zrozumiałam wszystkiego, a być może nie ma to dla autora aż tak pierwszorzędne znaczenie. Trochę szkoda, bo jak już wcześniej powiedziałam, muzyka to również / a może nawet przede wszystkim emocje, a nie tylko „techniczny przegląd” materiału, który trzeba przyznać zrobiony jest w tej pracy po mistrzowsku i za to brawo! I tak np. dowiadujemy się, że:

Rytm – skoro performer jest odpowiedzialny za ostateczny oddźwięk kompozycji, to on to ostatecznie ustala rytm, opierając się na wskazówkach / warunkach kompozytora. Poza modułem E – gdzie partytura jest bardziej zdeterminowana / określona przez autora.

Wysokość dźwięków – opiera się w całej kompozycji na tetrachordzie „zapożyczonym” z „For Hello” (1961) – otwartej formy skomponowanej, a raczej ustalonej przez gitarzystę Corneliusa Cardew. Harmonia – tetrachord w oryginalnej formie transponuje, a dokładniej „turbuluje” (ostatnio używam tego określenia na przeskokach płaszczyzn harmonicznym), rozgrywając swoją akcję na innej płaszczyźnie tonalnej / modalnej. (Trudno mówić tu o tonalności. Turbulencje harmoniczne, jak na razie, najbardziej mi pasują, aby określić takie zjawisko, w szczególności, że sama takie zabiegi kompozytorskie od lat używam).

Analizując jeszcze raz moduły dowiadujemy się:

A – wprowadzenie podkładu harmonicznego, charakteru rytmicznego, tzw. „comping” – czyli jakby akompaniamentu / wyznacznika nastroju, energii dla za chwilę nasilającej się akcji improwizacyjnej.

B, C, D – rozwój energii, gdzie moduł D jest jakby wirtuozowską kulminacją.

E – stanowi jakby podsumowanie / retrospekcję / reprzykę dotychczasowych modułów, aczkolwiek performer nie jest zwolniony ani przez chwilę od kreatywności. Wydaje mi się, że tym bardziej – w tym kolażu modułowym – twórca powinien utrzymać napięcie również w retrospekcji formy.

F – całkowita „wolność” i brak określeń materiałowych. Tutaj wykonawca staje się jedynym twórcą, który swoją muzyką zakończy utwór tak, na ile pozwalają mu jego umiejętności.

Podsumowując „SEEDS” uważam – jak to zresztą wcześniej już wyartykułowałam – że pod względem technicznym materiał został wzorowo zanalizowany. I pod kątem ogółu, i pod kątem szczegółów. Zabrakło mi co prawda takiej konsekwencji w stosunku do modułu F, ale i tak taki szczegółowy „rozbiór na czynniki pierwsze” tego kompozytorskiego przedsięwzięcia robi wrażenie. Głównie robi to wrażenie z punktu widzenia teoretyczno–muzykologicznego. Opis spełnia wszelkie parametry i podpunkty paramentów, które potrzebne są do uznania tego opisu jako część doktoratu.

To pewnik, bez dwóch zdań. Jednak... muzyka nie jest nauką... i poza techniczną stroną, zabrakło mi emocjonalnej. Co chciał autor uzyskać, jeżeli chodzi o emocjonalny odbiór dzieła? Jaka miałyby być treść emocjonalna takiego przekazu? Co z oceną wykonania? O co w końcu autorowi chodzi? O to, żeby pokazać katalog efektów? Niemalże wszystkie, istniejące sposoby improwizacji w jednym przedsięwzięciu? Trzymam się tego, że nie. Krótko mówiąc, zabrakło mi duchowych wartości – nazywając to w wielkim skrócie – które w sztuce są najważniejsze!

Moje wrażenia po wysłuchaniu nagrania „SEEDS”:

Improwizator próbuje stworzyć jakiś muzyczny świat, jakąś muzyczną narrację i wytworzyć jakąś jedną, główną linię, która wykorzystując najróżniejsze techniki kompozytorskie i wykonawcze zaproponowane przez kompozytora poprowadzi nas w jakimś określonym kierunku. Raz wychodzi to wykonawcy lepiej, raz gorzej. Jest kilka „dziur” w spadku napięcia, ale ogólnie słucha się tego z zaciekawieniem. Brawo dla wykonawcy! Ciekawa jestem czy wykonawca przygotował sobie jakiś oddzielny konspekt czy partyturę, czy nauczył się tekstów na pamięć z oryginalnej, zaproponowanej przez kompozytora wersji? Szkoda, swoją drogą, że autor nie zapisał tego w formie kompozycji. Myślę, że byłoby łatwiej zapanować nad czasem! Choć wykonawca całkiem dobrze sobie z tym poradził, mam dylemat komu należą się brawa? Przecież odpowiedzialność w 80% za wydźwięk energetyczny utworu i jego muzyczność spoczywa na wykonawcy? Dlatego jeszcze raz brawa dla akordeonisty! Jest to propozycja, która z tych trzech, najbardziej mi się podoba, chociaż cały czas uważam i nie zmieniam zdania, że za dużo tu elementów, a za mało rozwinięcia tych elementów!

Uważam, że „SEEDS” jest najlepszą kompozycją z trzech proponowanych przez autora propozycji, tylko komu właściwie największe brawa? Kompozytorowi? Czy wykonawcy?

*

„UNITY” – trio na trzy dowolne instrumenty. W tym przypadku jest to trio na flet, skrzypce i akordeon.

Przez to, że jest to już zespół, a nie solista, autor inaczej podchodzi do zaprojektowania tego dzieła. Miejsca wolnej improwizacji są krótsze niż w „SEEDS”, o bardziej określonym materiale, które z kolei determinują nieokreślone elementy dzieła. Jest wreszcie partytura, która nie przypomina już książki, tak jak było to w przypadku poprzedniej propozycji, ale jest to partytura muzyczna, która stanowi jakby ramę kompozytorską, wypuklającą kierunek narracji muzycznej, gdzie improwizacja – przy swoich różnicach i wyrazistości w wykonaniu – nie powinna jej (narracji) zakłócić. Zapisy w partyturze są więc przewodnikami do improwizacji. Lub jak kto woli – architektami improwizacji. I w tym utworze również muzycy / wykonawcy stają się nie tylko interpretatorami założeń autora, ale także współtwórcami dzieła.

„UNITY” – jako tytuł sugeruje zjednoczenie kolektywu wykonawczo – kreatywnego.

Kompozycja złożona jest z pięciu części, które nie za bardzo korespondują ze sobą, ale i nie mają takiego zadania. Tak ustanawia autor. Nie ma więc określonej linii narracyjnej / dramatycznej – w sensie rozwoju wydarzeń muzycznych – aczkolwiek według autora narracja jest pod względem ułożenia formy. Czy to wystarczy, żeby w ogóle mówić w takim wypadku o narracji? O dramaturgii?

I tu zaczynam mieć wątpliwości, czy autor do końca rozumie pojęcie formy w muzyce? Czy jest to dla autora tylko i wyłącznie architektura materiału muzycznego? Technicznie ułożonych elementów? A co z emocjonalnymi planami? Jaka jest „architektura” emocji? To też przecież ważne! Nie wolno pomijać tego wątku w sztuce.

Oddzielne „bloki muzyczne” w tej kompozycji – autor nazywa to sekcjami – wykorzystują różne techniki kompozytorskie. Tylko blok / sekcja druga jest ściśle zakomponowana – w sensie zapisana tradycyjną notacją. Nie ma łączników między tymi sekcjami, a jedynie tylko pomiędzy czwartą i piątą częścią / sekcją. I tak:

Sekcja pierwsza – dynamiczna, głośna, aktywna struktura, jakby „wizytówka” utworu, ukazująca jego charakter.

Sekcja druga – zapisana całkowicie tradycyjną notacją, bez improwizacji, przekazująca jakby poprzednie cechy utworu dalej.

Sekcja trzecia – spokojna, nostalgiczna część. Chociaż nigdzie nie widać oznaczeń tempa, część ta jest najwolniejsza.

Sekcja czwarta – kulminacja. Najszybsza i najgłośniejsza muzyka. Połączone izometryczne melodie / idiomy, grane (w końcu) w unisonie rytmicznym całego tria, łączą się w dużej mierze poprzez „zakomponowaną kładkę” / łącznik z częścią następną i ostatnią piątą.

Sekcja piąta – rozwiązanie, jakby utrwalenie tych wcześniejszych unisonowych rytmów. Konkluzja, podsumowanie dzieła. Mozaika dotychczasowych motywów, akcji, transformowanych poprzez improwizację. Muzyczny kolaż dotychczasowych elementów.

Po ogólnej charakterystyce utworu, autor po raz drugi (podobnie jak w przypadku „SEEDS”), „rozbiera na czynniki pierwsze” poszczególne elementy muzyczne kompozycji „UNITY” i z niebywałą precyzją, ukazując dużą ilość przykładów muzycznych, próbuje nam przybliżyć związki przyczynowo-skutkowe tych wszystkich elementów pod względem formalnym. Jednym słowem, relacje i powiązania lub ich brak między tymi elementami i technikami kompozytorsko-wykonawczymi są pod każdym względem technicznym głęboko i szczegółowo spenetrowane.

Aczkolwiek w utworze mamy (jak widać) wielość technik kompozytorskich, sposobów wykonania improwizacji, łączników, itp., dzieło będzie / powinno być przede wszystkim rozpoznawalne poprzez organizację / determinację wysokości dźwięków, determinację muzycznych gestów i ekspresji. Tak twierdzi autor. To dobrze. To dobry znak. Tak trzymać! Szkoda tylko, że zbyt mało o tym autor mówi w tej pracy – o tym powiązaniu wydarzeń muzycznych z oczekiwaną energią, ekspresją i emocją. Przecież to takie ważne. Znaki–klucze służą przecież do otwierania nie tylko kolejnych stron partytury, ale właśnie przede wszystkim służyć powinny do otwierania emocji w słuchaczu. Czyż nie? Poprzez kompozycję? Poprzez improwizację? Whatever...

I tu zastanawiam się po raz kolejny co jest pierwsze? Jajko? Czy kura? Jeżeli jest tak dokładny opis rozwoju rytmicznego w utworze, jeżeli organizacja wysokości, która sprowadza się do pentachordu transformowanego kilka razy poprzez interwałowe permutacje jest tak dokładnie zanalizowana, to czy jest to opis PO ukończeniu dzieła? Czy są to wyznaczniki / szkice PRZED jego powstaniem?

Jeżeli taką dyscyplinę w organizacji tych wszystkich czynników, zanalizowaną z precyzją zegarmistrzowską wybrał sobie autor, to czy nie lepiej by było (po prostu) to wszystko zapisać? Od początku do końca? W formie kompozycji? Panując całkowicie i nad narracją i nad dramaturgią dzieła i nad wszelkimi technicznymi sprawami? Nawet można pokusić się, żeby zapisać improwizację, a przynajmniej jej lepsze zorganizowanie czasowe. Czy nie kusilo kompozytora do podjęcia ryzyka na taką determinację i uzyskanie takiej formy i takiego czasu, gdzie własny przekaz / treść byłaby bardziej transparentna? Po prostu uzyskać to, co słyszy i czuje? A przynajmniej doprecyzować to, co chciałby najchętniej usłyszeć? Czy zmysł – czynnik słuchowy ma tu pierwszorzędne znaczenie? Czy tylko czynnik konstrukcyjny? Techniczny? Intelktualny?

„UNITY” – to otwarta forma, determinacja motywów i architektura globalna formy, plus uwagi wstępne przed wykonaniem, zapisane teksty / klucze do interpretacji, pauzy / klucze do „nawigacji” czasowej. Te wszystkie, bardziej lub mniej zdeterminowane bloki składowe utworu nie powinny zakłócić – według autora – w wykonaniu dzieła poprzez muzyków nie jazzowych. Autor wielokrotnie zwraca uwagę na to, żeby problemy tzw. techniczne, które czytelne są dla muzyków jazzowych, były również czytelne dla muzyków klasycznych, a nawet mniej wyspecjalizowanych, aczkolwiek profesjonalizm, (jak w każdym przypadku) jest mile widziany...

Reasumując: „UNITY” – to połączenie kompozycji i improwizacji. Precyzyjnie zanalizowana partytura i wszystkie elementy formalne. Podobnie jak w przypadku poprzedniego utworu, największe wrażenie robi na mnie zegarmistrzowska precyzja pod względem teoretyczno–muzykologicznym. Opis spełnia wszelkie parametry i punkty paramentów, które potrzebne są do uznania tego opisu jako część doktoratu. I w tym przypadku jest to pewnik, bez dwóch zdań. Jednak... i tutaj, pozwolę sobie przypomnieć, że muzyka nie jest nauką... i poza techniczną stroną, zabrakło mi emocjonalnej. Co chciał autor uzyskać, jeżeli chodzi o emocjonalny odbiór dzieła? Jaka miałyby być treść emocjonalna takiego przekazu? Co z oceną wykonania? O co w końcu autorowi chodzi? O to, żeby pokazać katalog efektów? Niemalże wszystkie, istniejące sposoby improwizacji w jednym przedsięwzięciu?

Trzymam się i w tym przypadku tego, że jednak nie. Że takie „zamroczenie” / „zauroczenie” techniczne narzuca sam charakter pracy – doktorat – wszystko musi być wyjaśnione, podkreślone, udokumentowane... Stosujemy przypisy, bibliografię, itp, (tak trzeba, wiem), ale co będzie, jeżeli to my wymyślimy coś, czego jeszcze nikt nie wymyślił? Zapisał? Opublikował? Ktoś musi być pierwszy, czyż nie? Jajko? Czy kura? I co jest jajkiem? A co kurą?...

Moje wrażenie po wysłuchaniu nagrania „UNITY”:

Podobają mi się tzw. „zawieszenia” materii, czyli powtarzane elementy. Szkoda, że tego tak mało. To przecież jest sposób zapoznania się z materiałem muzycznym, „zaprzyjaźnienie się” z nim, żeby go po prostu zapamiętać i żeby go jakoś rozpoznawać w przebiegu utworu. Przecież musimy się czegoś „trzymać”, aby nie popędzić w chaos?

W tym utworze za dużo mamy elementów! Za dużo efektów i za dużo technik kompozytorskich. Mniej znaczy więcej – w tym sensie, że zamiast wprowadzać kolejne techniki i akcje muzyczne, można by wykorzystać ich mniej, ale za to rozwinąć. Tu tego nie ma. Nie ma dłuższych narracji, nie ma linii narracji, nie ma dłużej budowanego napięcia, za to są krótkie, za mało rozwijane motywy, które tak naprawdę do niczego nie prowadzą, poza przetrzuceniem kolejnej strony partytury i czekaniem na jakiś przynajmniej „zapalnik” jakiegoś najmniejszego transu, który pottrzymałby słuchacza w napięciu.

Zjawiska typu: action – re-action są za każdym razem zbudowane z innej materii. Szkoda. Nie ma się czego „złapać”, muzyka (moim zdaniem) prowadzi donikąd. Pamiętamy – mniej znaczy więcej i rozwój materii – taka jest moja sugestia.

*

„FORM AND CONTENT” – na improwizujący instrument solowy i większy zespół kameralny. W tym wypadku solowym instrumentem jest flet, a zespół kameralny składa się z następujących instrumentów: flet, obój, klarnet, trąbka, perkusja, fortepian, skrzypce 1, skrzypce 2, altówka, wiolonczela, kontrabas – według partytury.

Funkcją przewodnią dzieła jest stworzenie muzycznej formalnej ramy na / dla improwizacji solisty – flecisty, którego partia złożona jest wyłącznie z werbalnych wskazówek / zapisów / sugestii, odnoszących się do czasu / długości improwizacji i do właściwości odgrywanej struktury, faktury, nazwę to – tkanki muzycznej zaistniałej w danym momencie. Zespół muzyczny i dyrygent, aczkolwiek w pierwszej kolejności powinni tworzyć tylko muzyczną ramę do improwizacji fletu, mogą również uczestniczyć (w pewnym sensie) w otwartości formy, poprzez improwizację i decyzję o jakości determinacji tych ram formalnych.

Partytura / muzyczna partytura zawiera najróżniejsze techniki kompozytorskie: aleatoryzm kontrolowany (controlled ad libitum), czasy proponowanej notacji (time notation), zapisy tekstowe (text score), elementy nieokreślone (indeterminancy), otwartą formę (open form), wolną improwizację (free improvisation), kontrolowaną / prowadzoną improwizację (guided improvisation), rytmiczną improwizację (rhythm – based improvisation), graficzne zapisy (graphic notation) i wreszcie najbardziej jazzową praktykę – jazz comping.

Jak widać, multum technik, które są mniej lub bardziej zdeterminowane, lub mniej lub bardziej „wolne”. Zależy z której strony spojrzymy na tak różnorodny materiał muzyczny i na próby / sposoby jego okiełznania.

Tytuł odnosi się do ukazania / połączenia / wyartykułowania zbitek dźwiękowych w zorganizowanym czasie muzycznym. Z tego co pisze autor – te przebiegi dźwiękowe niekoniecznie prowadzą do wynikającej z tego i oczekiwanej dramaturgii dzieła. Rozwój dramaturgii nie ma jakby nic do tego. Po co w takim razie o tym pisać? To co to jest dramaturgia dzieła? Czy dramaturgią jest tylko forma? Architektura formy? Rozumiem, że obojętnie jest z jakiego kierunku owe przebiegi dźwiękowe idą i do jakiego dążą, i że nie należy tego w prostej linii kojarzyć z dramaturgią i narracją. A ja pytam: co w takim razie można skojarzyć „w odsłuchu” (że tak powiem) z dramaturgią i narracją?

Według autora istnieje w „FORM AND CONTENT” rodzaj formy opisującej organizację narracji. Czyli narracja powinna być odczuwalna. Tylko jak? Poprzez tylko formę? Formę – jako „techniczny przegląd” katalogu (niemalże) wszelkich technik kompozytorskich i związanych z tym efektów ich połączeń? Krótko mówiąc, i tu brakuje mi trochę duchowych wartości – nazywając to w wielkim skrócie – które w sztuce są przecież najważniejsze!

Dzieło składa się z aż dwunastu części / sekcji. Autor zaznaczył to literami od A do L i opisał następująco: Sekcje A, B, C – zapoznają słuchacza z konceptem kontrastu pomiędzy zakomponowanymi i nie zakomponowanymi komponentami / elementami formy. Partie ściśle zapisane prezentują wyraźne, czytelne i silne wiązki rytmiczne ustalone przez kompozytora. Partie nieściśle zapisane – tzw. time notation – stanowią jakby rytmiczną kontrolę / otoczkę tych pierwszych. Całość współpracuje, tworząc wspólną tkankę muzyczną.

Sekcja D – użycie techniki aleatoryzmu kontrolowanego. Gęste forta tutti. Pierwsza kulminacja utworu, zanikająca pod koniec sekcji, stanowiąca swoiste połączenie z następną sekcją.

Sekcja E – całkowita improwizacja fletu solowego. Flecista ma za zadanie – poprzez improwizację – połączyć wcześniejszy materiał dźwiękowy ze swoją muzyką – interpretacją.

Sekcja F – solista i dyrygent używają całego zespołu aby ukształtować napięcie muzyczne w danym momencie, poprzez elementy improwizacji, która nabiera coraz większego znaczenia. Jednym słowem –

improvizujemy!

Sekcja G – dyrygent przygotowuje / organizuje materiał muzyczny tak, aby stworzyć kolejne sugestie / kombinacje instrumentalne do wspólnego muzykowania.

Sekcja H – funkcją tej sekcji jest rozrost formalny sekcji E, ale tym razem jako kolektywna improwizacja, a nie tylko flet solowy. Jest to najbardziej otwarta forma i w sensie improwizacji, i w sensie zapisu. Zapisana jest bowiem całkowicie notacją tekstową (text score) i stanowi centrum utworu.

Sekcja I – z kolei zapisana jest wyłącznie notacją nutową – konwencjonalną, wykluczającą w tym momencie improwizację. Muzyczno-formalne podsumowanie niektórych cech sekcji A, w postaci spokojnych akordowych brzmień, które mają za zadanie (w pewnym sensie) uspokoić i oczyścić głośną i intensywną w swoim charakterze brzmieniową sekcję H.

Sekcja J – to krótkie crescendo, prowadzące zespół do drugiego tutti forte – drugiej kulminacji, która nastąpi w następnej sekcji.

Sekcja K – druga kulminacja utworu, prawie identyczna jak sekcja D, można by rzec: repetycja sekcji D.

Sekcja L – podobnie jak w sekcji H, ma za zadanie rozszerzać na nowo tkankę muzyczną za pomocą improwizacji. Współpracujący ze sobą muzycy wykonują serie swoich modułów, po wskazaniu / wyznaczeniu przez dyrygenta. Tym razem są to inne zakomponowane konfiguracje, kontrolowane przez dyrygenta. Flecista – solista improwizuje na tle tej tkanki i próbuje połączyć swoją muzykę ze współbrzmiającym materiałem muzycznym zespołu. Na końcu tej sekcji zostaje solista, którego zadaniem będzie teraz stworzenie odpowiednio wyważonego w klimacie i energii zakończenia utworu. To jest celowe działanie kompozytora, albowiem jest to utwór na solistę i zespół i to solista – jako przedstawiciel (w tym wypadku) improwizowanego świata dźwiękowego zamyka dzieło.

I w tym przypadku „FORM AND CONTENT” jest przez autora zanalizowane po raz drugi, szczegółowo i dogłębnie pod względem materiału dźwiękowego / materiałów dźwiękowych, ich powiązań formalnych z niesamowitą precyzją. Bardzo dużo jest przykładów nutowych i odnośników do partytury – jak najbardziej muzycznej. Zresztą w każdym przypadku tych trzech propozycji – utworów, każdy jest opisany w dwojaki sposób:

1. wykazanie elementów formy, próba opisanie jej energii / kierunku rozwoju.
2. szczegółowa analiza tzw. „kuchni kompozytorskiej”.

Brawo za tak szczegółową analizę! (Sama nie śmiałabym aż tak obnażać swojej „kuchni kompozytorskiej”, do takiego (nazwę to trochę przewrotnie) – technicznego stopnia, ale jeżeli przyda się to potomnym, to czemu nie?...).

Nie wszystko da się jednak i na szczęście w sztuce i nie tylko w sztuce wytłumaczyć i sprowadzić pod jeden wspólny, logiczny mianownik. Logiczny – pod względem ludzkim oczywiście. Jeżeli używamy pewnego rytmu, harmonii czy melodii do wyrażenia naszej muzyki, to szukamy odpowiedniego systemu aby to określić. Szukamy sposobu na najlepszą naszym zdaniem organizację tych elementów. Nie zapominamy jednak o tym, co chcemy przekazać. Nie możemy też zapominać o czasie, który jest w muzyce decydujący. Przecież nawet ułamek sekundy może spowodować powstanie tzw. „dziury” w napięciu / energii / emocji utworu, spadek ciśnienia i wyrwanie z muzycznego transu? Czyż nie? A przecież nikt tego nie chce? W związku z tym musimy trzymać ten balans w ryzach, aby treść w odpowiedniej formie i adekwatnym do tego czasie odbiła się wysyłaną przez kompozytora falą w słuchaczu. Do tego potrzebna jest wyobraźnia i wrażliwość twórcza, jak i oczywiście warsztat kompozytorski. Zakładam, że mamy pewien przekaz muzyczny, posiadamy warsztat i teraz będziemy „ubierać” swoją treść w formę. Układamy system czy systemy, korzystamy z tego, ale nie stajemy się tego niewolnikami. Nie musimy stawiać sobie żelaznych bram i granic i przetwarzać swoją wiązkę rytmu, harmonii czy melodii ściśle według wcześniej ułożonych zasad, symetrii, itp. Coś, co nie podlega wcześniej ustalonym regułom, coś, co wymyka się z zaplanowanego porządku, może być czynnikiem formotwórczym i natchnieniem w odkrywaniu innej, większej, nieznannej dotąd symetrii wszechświata. Również muzycznej.

Jeżeli chcemy skomponować np. jakiś rytm, bo tak nam się podoba, a nie wynika to z wcześniejszych formalnych ustaleń, to napiszmy ten rytm i dajmy się ponieść nieskończoności naszej intuicji. Ona nas nie zawiedzie. Albowiem to intuicja jest tym magicznym łącznikiem z jakąkolwiek nieskończonością materii, antimaterii, gdzie muzyka jest jednym z wielu, aczkolwiek pięknym jej elementem.

Dlaczego o tym mówię? Dlatego, że po przeczytaniu i przeanalizowaniu następnego – trzeciego podsumowania formalnego „FORM AND CONTENT” dochodzę do wniosku, że nastąpił tu jednak lekki (moim zdaniem) przerost formy nad treścią. Również i tu techniczna strona kompozycji jest bardzo rozbudowana, natomiast o wydzwiku emocjonalnym prawie nic. A ja się i w tym przypadku pytam: Co chciał autor uzyskać, jeżeli chodzi o emocjonalny odbiór dzieła? Jaka miałyby być treść emocjonalna takiego przekazu? Co z oceną wykonania? O co w końcu autorowi chodzi? O to, żeby pokazać katalog efektów? Niemalże wszystkie, istniejące sposoby improwizacji w jednym przedsięwzięciu? ...Trzymam się

tego, że nie. Krótko mówiąc, zabrakło mi tutaj również duchowych wartości – nazywając to w wielkim skrócie – które w sztuce są najważniejsze! Jednak... muzyka nie jest nauką... i poza techniczną stroną, zabrakło mi emocjonalnej.

Natomiast z precyzją zegarmistrzowską przedstawiamy niemalże „układ scalony” kompozycji, która tak naprawdę nie jest ani do końca kompozycją, ani do końca improwizacją, ani urządzeniem. Jeżeli w urządzeniu przestawimy nawet najmniejszą śrubkę, układ zawali, mechanizm stanie, nie pojedziemy. W tej konstrukcji kompozytorsko-improwizatorskiej możemy przekładać niejedną „śrubkę”, a „karawana i tak pojedzie dalej”. Czyżby? Mam nadzieję, że kompozytor wyciągnie wnioski... Tyle mamy tu bowiem elementów, tyle technik kompozytorskich! Dlaczego aż tyle? Czy dzieło muzyczne to katalog technik?

Nie zawsze mniej znaczy gorzej i nie zawsze więcej znaczy lepiej... W sztuce muzycznej mniej na ogół znaczy lepiej, bo „zonglując” zbyt dużą ilością elementów możemy stać się nie tylko eklektyczni, ale w najlepszym wypadku męczący.

Sztuką jest zrobić danie z kilku składników, takie, żeby było i smaczne i pięknie wyglądało. Dlatego jeszcze raz powiem przewrotnie: „za dużo grzybów w barszczu” nie czyni potrawy lepszej, a jeżeli już tyle „grzybów” jest... to... „mieszajmy łychę” do końca, aby nic się niechcący nie zważyło...

Nie jest to bynajmniej zarzut, a sugestia na przyszłość. Powstawanie bowiem nowych technik kompozytorskich, zapisów muzycznych służących do wyrażania słyszanej / wyczuwanej / wyobrażonej muzyki to sprawa ciągle otwarta. Dajmy temu szansę i nie wkręcajmy się za bardzo w czyjeś techniki i katalogi tych technik, a słuchajmy bardziej swojego wnętrza! W końcu to Ty możesz być ten pierwszy! I to właśnie Ty możesz odkryć i zaprezentować swoją nową i świeżą muzykę. Kompozycja? Improwizacja? Whatever...

Biorąc pod uwagę fakt, że improwizacja to pierwszy, instynktowny i stary jak świat sposób wyrażania muzyki, to naturalna potrzeba wyrażania muzyki, „pożywka” i dla ciała i dla duszy, a kompozycja to potrzeba zatrzymania na wieki tej eterycznej tkanki, życzę autorowi dalszej radości w tworzeniu! Już bez żadnych „zahamowań historycznych”, ani zbyt licznych zestawów technik kompozytorskich w jednym dziele, życzę Panu Josue Amadorowi Valdezowi, aby w swojej personalnej muzyce odkrywał jej nowe zakamarki i cieszył się bez ograniczeń, będąc w jej magicznym zasięgu!

Moje wrażenie po wysłuchaniu nagrania „FORM AND CONTENT” :

I tu zbyt duży / za duży zestaw technik kompozytorskich, które podobnie jak w poprzednim utworze nie rozwijają się wystarczająco! Nowe zdarzenia muzyczne wyrwają nas z poprzednich, nie pozwalając nam „zaprzyjaźnić się” z nimi, oswoić. Mam wrażenie, że autor za mało słucha tego co robi, a za bardzo „wymyśla”. Każda niemalże strona partytury prezentuje nam nowe wyzwanie i to jeszcze z nie do końca określoną odpowiedzialnością autora. Albo coś zapisujemy dokładnie, albo wyznaczamy bardziej zdecydowane linie narracyjne i CZASOWE dla improwizujących. Decydujemy się na kilka rzeczy, a nie na cały zestaw „przypraw”...

Muzyka w tym utworze nie prowadzi nas, a zaskakuje kolejnymi jej „skrętami” w kierunku... no właśnie... w jakim? I po co? Teoria chaosu?... Utwór trwający 13 minut sprawia wrażenie utworu półgodzinnego. To błąd. Za dużo tu wszystkiego. Za dużo „grzybów w barszczu, bez mieszania...”. Nie zmieniam stanowiska, a wręcz potwierdzam, że przy takim wachlarzu technik i różnych sposobów na realizację formy, niekonsekwentnych często sposobów, muzyka prowadzi do niczego, co odważę się nazwać chaosem. Mniej znaczy więcej i tym razem, za to rozwijać elementy i... słuchać.

Doktorat napisany! Spełnia wszystkie wymagane warunki sformułowane w art.13 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U.2003 r. Nr 65 poz. 595, z późn. zm.).

Oceniam pracę jako bardzo dobrą w wersji merytorycznej, dobrą w wersji muzycznej i już po wysłuchaniu utworów.

Teraz można się rozluźnić i pilnować, żeby sztuka nie stała się nauką... Tego z całego serca życzę autorowi!

Hanna Kulenty Majoor

