

AUTOREFERAT

Artystą się bywa...

...*Artystą się nie jest - artystą się bywa...* Tak sparafrazował słowa Norwida¹ w książce *Spojrzenie na sztukę* Andrzej Osęka,² Trudo jednoznacznie stwierdzić, czy to właśnie jemu zawdzięczamy spopularyzowanie tej sentencji, chętnie ponoć cytowanej przez wielkiego artystę Tadeusza Kantora, przytaczanej przez wielu aktorów, reżyserów, muzyków, plastyków... Najprościej rzecz ujmując, problem artysty tkwi nie w tym, co się robi. Bardziej w tym - *jak się robi to, co się robi.*³ Dla mnie „bywanie artystą” – to z jednej strony – umiejętność uchwycenia ulotnej chwili, w której udaje się dokonać czegoś dla siebie samego wyjątkowego, szczególnie: maksymalne pójście „w głąb” własnych możliwości, trafna interpretacja, udana kompozycja. W konsekwencji stworzenie czegoś, co być może pozostanie później dla świata. Z drugiej jednak strony – przywołana sentencja jest szczególnie adekwatna w sytuacji mojego rozproszenia pomiędzy kilkoma dziedzinami, w której „artysta” jeszcze bardziej oscyluje pomiędzy chwilą a codziennością, zaledwie „bywając” to tu, to tam.

Moje zmagania zawodowe – nieprzerwanie od 33 lat – rozgrywają się w trzech obszarach, których ramy wyznaczają: życie artystyczne, twórczość kompozytorska, dydaktyka. Zagrałem kilkaset różnych koncertów. Dokonałem wielu nagrań. Jestem autorem ponad 50 kompozycji solowych, kameralnych i orkiestrowych. Wykształciłem przeszło 40 absolwentów, akordeonistów i kompozytorów, którzy na konkursach krajowych i międzynarodowych zdobyli ponad 70 nagród i wyróżnień. Moi wychowankowie często stabilizują już swoją pozycję na gruncie artystycznym. Na przykład Agnieszka Stulgińska, jedna z trzynastorga stypendystów czteroletniego programu opieki nad młodymi kompozytorami realizowanego przez Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego – finalizuje właśnie przygotowania autorskiej CD.

¹ Poetą się nie jest, poetą się bywa

² Andrzej Osęka, *Spojrzenie na sztukę*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1987, str.193

³ Joanna Brosiło, *Artystą się nie jest, artystą się bywa*,
<http://szkolamysleniamini.nq.pl/index.php?sec=wizytowka&id=352>



*Zanim artysta będzie sobie mógł pozwolić na swobodę
i twórczą fantazję, musi się nauczyć solidnych podstaw.*

Bez tych podstaw nie ma prawdziwej sztuki.

Patsy Brooks⁴

Na rozbudzenie moich zainteresowań muzycznych niewątpliwym wpływ miały tradycje rodzinne. Dziadek ze strony matki – na co dzień wirtuoz w kowalstwie – grał na kornecie w miejscowej orkiestrze dętej. To on ponoć jako pierwszy odkrył moje zdolności muzyczne. Brat babci - to już pamiętam dokładnie - grywał w kapelach jako skrzypek i akordeonista. Na jednym z przyjęć weselnych, na które zaproszono także i moich rodziców, przez wiele godzin nie odstępowałem muzyków...Aż wreszcie udało mi się „zagrać” na akordeonie.

Edukację muzyczną rozpocząłem zatem prywatnymi lekcjami gry na moim wymarzonym instrumencie w wieku lat pięciu. Po jakimś czasie żadna z przedszkolnych uroczystości nie mogła już odbyć się bez mojego „koncertowania”. Następnie wstąpiłem do Ogólnokształcącej Szkoły Muzycznej w Łodzi (klasa akordeonu), aż wreszcie, w wieku lat około dziesięciu, przyszło komponowanie: próbowałem naśladować muzykę taneczną zasłyszaną w programach radiowych. W kolejnych latach ukończyłem Ogólnokształcąca Szkołę Muzyczną II stopnia w Łodzi oraz odbyłem studia na Wydziale Instrumentalnym Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie – także w klasie akordeonu. A kiedy po latach objąłem w asystenturę w Gdańskiej Akademii Muzycznej, potrzeba komponowania przybrała bardziej realne kształty. Tak więc równoległe z pracą rozpocząłem studia kompozytorskie, które ukończyłem z wyróżnieniem w 1986 roku.

Podwyższając własne przygotowanie zawodowe uzyskałem **kwalifikacje I stopnia** (1985) i **II stopnia** (1996) w dziedzinie sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka (specjalność akordeon) oraz **kwalifikacje I stopnia** (1995) stopnia w dyscyplinie kompozycja, by w kwietniu 2001 otrzymać z rąk prezydenta RP zaszczytny tytuł **profesora sztuk muzycznych**. I wreszcie przystępuję do kolejnej habilitacji – w dyscyplinie artystycznej kompozycja.

⁴ Patsy Brooks, *Kardamon i cynamon*, tłum. Marta Tyczyńska



Artysto, twórz, nie gadaj!

*Bilde, Künstler! rede nicht!*⁵

Johann Wolfgang Goethe

Jako oryginalne osiągnięcie artystyczne, rozumiane w kontekście ustawy o stopniach i tytułach naukowych, przygotowałem autorską, przekrojową płytę CD, zawierającą nagrania moich prac kompozytorskich:

1. *Koncert gdański* – koncert na gitarę i orkiestrę (z orkiestrą Polskiej Filharmonii Kameralnej w Sopocie)
2. *Epitafium 1444* –trio fortepianowe
3. *Anioły ciemności* – kwartet smyczkowy
4. *Expedition* – na flet, wiolonczelę, gitarę, akordeon i fortepian
5. *Trio z taśmą homage á Chopin* – na fortepian, akordeon i perkusję.

Konieczność sformułowania na piśmie niniejszego autoreferatu jest, poza spełnieniem wymogu ustawowego, dobrą okazją na retrospekcję, w konsekwencji lepsze rozeznanie w sobie samym. Podobne przemyślenia spełniają ważną rolę w każdej sytuacji. Jednak niezwykle istotne stają się w przypadku spojrzenia na własną działalność artystyczną, dydaktyczną a w szczególności na działalność twórczą.

Od czasu pierwszych prób kompozytorskich do chwili ukończenia studiów - komponowanie było dla mnie przejawem wewnętrznej konieczności tworzenia. Do obranego celu twórczego zmierzałem głównie drogą intuicyjną, a zatem budowanie dzieła według ściśle indywidualnych zasad, tworzenie własnych systemów dźwiękowych nie było dla mnie dążeniem zasadniczym. Podlegałem jednak silnym inspiracjom, jak na przykład polski sonoryzm. Katalizatorem stał się poniekąd akordeon – instrument o wielkich możliwościach sonorystycznych, który dostarczał mi tworzywa dźwiękowego w pierwszych latach mojej samodzielnej pracy. Chętnie zatem łączyłem jego brzmienie z innymi instrumentami w różnych kombinacjach instrumentalnych i wokalnie-instrumentalnych – realizując swoje wyobrażenia brzmieniowe. A kiedy punkt ciężkości przesunął się w kierunku myślenia o organizacji materiału dźwiękowego, „opanował” mnie aleatoryzm. Jednak od początku zwracało moją uwagę dopuszczenie przy-

⁵ Johann Wolfgang Goethe, przedmowa do rozdziału *Sztuka w Dziełach*, 1815

padkowości w muzyce wyłącznie w sposób eliminujący nieobliczalne efekty, przynoszące często równie zaskakujące wartości estetyczne. Przypadek nie powinien zatem ingerować w strukturę całości dzieła a kompozytor pełniąc, jak dotychczas, rolę architekta i budowniczego utworu, winien ponosić odpowiedzialność za jego ostateczny kształt. I tym razem nie zabrakło polskich wzorów najwyższej rangi. Idea mojego spojrzenia na aleatoryzm plasuje się zatem na pograniczu pomiędzy aleatorycznym kontrapunktem Lutosławskiego a „ruchomymi” czy też „wewnętrznie pulsującymi” centrami tonalnymi Bargielskiego.

Przy zastosowaniu tzw. aleatoryzmu kontrolowanego fascynujące okazało się dla mnie rozluźnienie ścisłej synchronizacji pomiędzy grającymi muzykami, niejako rezygnacja z wyraźnych pionów – oczywiście tylko w pewnych odcinkach czy elementach kompozycji. Przynosi to nieco inne, moim zdaniem bardzo ciekawe spojrzenie na grę zespołową. Muzycy przestają w sposób wymuszony tworzyć jeden wspólny, precyzyjny organizm. Warsztat wykonawczy zespołu, polegający dotychczas na „zgraniu” muzyków, zostaje poszerzony o zespołowe „współgranie”. Pozostawienie bowiem w niektórych parametrach dzieła muzycznego miejsca na indywidualność artystów wyzwala ich kreatywność, wskazuje obszar na pokazanie indywidualnego kunsztu wykonawczego. Możliwość współtworzenia dzieła, choćby w niewielkim zakresie, wzmacnia odpowiedzialność wykonawców, sprawia, że gra staje się żywa i spontaniczna, na czym zyskuje sama kompozycja.

Moje zainteresowania zdobyciami nowej muzyki znacznie uprościły pracę nad własnym językiem muzycznym. Wynika on bowiem w dużej mierze ze stosowanych technik i poszukiwań brzmieniowych. Tak więc przyjmowanie mniej lub bardziej awangardowej czy też tradycyjnej postawy kompozytorskiej – nigdy nie było dla mnie dylematem. Tym bardziej, że jako instrumentalista od dawna stykałem się z nową, oryginalną literaturą akordeonową, a w konsekwencji z problematyką interpretacji i percepcji nowej muzyki. Jednak myśl o dalszym podwyższaniu kwalifikacji kompozytorskich, planowaniu pracy dydaktycznej w tym zakresie, stała się nie tylko źródłem nowych zadań ale także przyczyną stawiania sobie wielu nowych pytań: o istotę muzyki, jej przekaz, architektonikę, język, postawę twórczą studentów kompozycji etc.



Próba odpowiedzi na jedno z głównych pytań - o dzieło muzyczne jako całkowicie autonomiczny twór kompozytora - wskazuje na szereg determinant warunkujących jego powstanie oraz jego kształt. Trzy główne źródła tych determinant, to przede wszystkim osobowość kompozytora ale także dziedzictwo i terażniejszość, bo dzieło tworzy także epoka w której żyje artysta.

Mówiąc o osobowości kompozytora warto podkreślić, że podstawowym czynnikiem determinującym charakter, naturę jego twórczości jest zespół cech temperamentu (określany również charakterem lub dyspozycjami) wyrażających się dominacją jakiejś funkcji psychicznej (przewaga jednego zmysłu - słuch, wzrok, ruch etc.). Zatem w zależności od cech psychiki kompozytora, mających także psychologiczne odzwierciedlenie w twórczości, rozróżniamy pewne typy twórcze kompozytorów:

- zmysłowo wrażliwy (brzmienie muzyki – harmonia, kolorystyka),
- motoryczny (ruch, uwypuklanie strony rytmicznej muzyki),
- fantazyjny (wyobrażenia, malarstwo dźwiękowe, muzyka programowa),
- wyrazowy (nastroje, uczucia, marzenia, emocje, przeżycia wewnętrzne),
- logiczny (układ logiczno-formalny bez wyraźnego emocjonalnego zaangażowania).

Zrozumienie wpływu własnej osobowości na indywidualną drogę twórczą, zakwalifikowanie siebie, jako reprezentanta jednego z powyższych typów twórczych, wydaje się istotne. Pozwala choćby na ustawienie właściwej hierarchii parametrów dzieła muzycznego, także na zrozumienie i ocenę własnych inspiracji, właściwe kontrolowanie procesów prekompozycyjnych. Natomiast dziedziczenie wartości epok minionych czy też podleganie wpływom terażniejszości ma związek z pewnego rodzaju zbieżnością, jaka zachodzi (lub też nie) pomiędzy cechami wrodzonymi twórcy jako człowieka a określonymi ideałami w życiu i sztuce: *życie wychodzi naprzeciw artystycznym dyspozycjom twórczym* [kompozytora]⁶. Problem w tym, że osiągnięcia twórcze w muzyce, inaczej niż w nauce czy nawet w sztukach plastycznych (malarstwo, rzeźba, grafika), są ogromnie trudne do zweryfikowania. Nie łatwo bowiem znaleźć kryterium oceny. *...nieraz przez całe lata utwory zwykłych szarlatanów mogą być – ze względu swą niezrozu-*

⁶ Jan Wierszyłowski, Psychologia muzyki, PWN, Warszawa 1979

miałość – traktowane na równi z dziełami wybitnymi (zwłaszcza w muzyce awangardowej), i trzeba długo czekać na ich właściwą ocenę.⁷

*Nie jest dobrym artystą ten,
kto umie poprawnie odtworzyć tylko jeden kształt*

Leonardo da Vinci⁸

Czyżby także i w czasach wielkiego Leonarda zdarzali się artyści, którzy potrafili coś zaledwie „poprawnie odtworzyć”? Do tego „tylko jeden kształt”? W sposób szczególny brzmią te słowa w ustach artysty o wyjątkowo twórczej postawie. Dzisiaj, w dobie wąskich specjalizacji tęsknimy trochę za umysłami renesansu. Wydaje się więc, że na przekór wszelkim znakom czasu, artysta winien szeroko spoglądać na świat, odtwarzanie zastąpić tworzeniem, poprawność zamienić na doskonałość, kreować wielość kształtów... I tym samym w kilku słowach udało się nakreślić program nauczania kompozycji.

Dydaktyka to moja kolejna pasja, którą odkryłem niedługo po rozpoczęciu pracy. Zajmuje ważną część mojego życia zawodowego. Pracuję zarówno z instrumentalistami, jak i kompozytorami, co dostarcza mi wielu spostrzeżeń i doświadczeń. Kiedy na przykład przysłowiowa sentencja „uczeń przewyższył mistrza” dotyczy instrumentalisty, wydaje się to procesem naturalnym, więcej – jest źródłem satysfakcji pedagoga, której towarzyszy poczucie dobrze spełnionego obowiązku. Bowiem zdobywane z perspektywy minionego czasu doświadczenie „mistrza” nie jest niestety wprost proporcjonalne do permanentnego rozwoju jego warsztatu. W przypadku kompozytora, sukcesy „ucznia” nie tylko cieszą ale są również motywem dalszego, jeszcze głębszego rozwoju wewnętrznego „nauczyciela”. Konsekwencją wspólnych ze studentami poszukiwań najlepszych rozwiązań w ich utworach, jest stawianie sobie poprzeczki we własnej pracy kompozytorskiej tak wysoko, że niejednokrotnie trudno ją pokonać. Równie ciekawych obserwacji dostarczają prace jurorskie. Uczestniczyłem w gremiach oceniających na wielu konkursach wykonawczych i kompozytorskich. Uważam, że są ważnym dopełnieniem mojej pracy ze studentami.

⁷ Jan Wierszyłowski, op. cit.

⁸ Maria Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, wyd. II, popr., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1986, s. 91

Dydaktyka to rozległy temat. Na potrzeby niniejszego autoreferatu wybrałem jednak tylko jeden jej aspekt, tyleż ciekawy co kontrowersyjny: użycie komputera w pracy kompozytorskiej. Przy czym całkiem świadomie pomijam wątek zaprzęgnięcia tej doskonałej maszyny do udziału w procesach twórczych, co stanowi oddzielną dziedzinę twórczości kompozytorskiej określanej *muzyką komputerową* i wymaga zastosowania odrębnego, specjalistycznego oprogramowania. Proponuję spojrzenie na problem z punktu widzenia typowego użytkownika komputera, wykorzystującego edytory nut. Przytaczając przykład edytorów tekstu należy przypomnieć, że dzisiaj nikt już nie zastanawia się nad zasadnością ich użycia. Możliwość edycji tekstu, co oznacza m.in. łatwość dotarcia do każdego znaku, proste wstawianie tabel, zdjęć, rysunków, wykresów, formatowanie i autokorektę tekstu, statystyki itp. stanowią ogromną zmianę jakościową w stosunku do dawnego maszynopisu. Równie wielki przełom w odniesieniu do manuskryptu partytury oferują doskonałe narzędzia, jakimi są edytory nut (Finale, Sibelius itd.). Możliwość dokonania zmiany (w dowolnym momencie) każdego parametru dowolnie wybranej nuty, ewentualność dodania lub zlikwidowania dowolnego taktu, systemu, instrumentu, wreszcie możliwość formatowania i szybkiego wydrukowania całości - jest oczywistym ułatwieniem. Także łatwość wygenerowania głosów orkiestrowych czy zespołowych, zastępująca kosztowną pracę kopisty jest bezspornym dobrodziejstwem. Polemika zaczyna się w momencie gdy kompozytor próbuje „komponować” za pomocą komputera, kiedy przestaje traktować komputer wyłącznie jako narzędzie, ułatwiające i przyspieszające jego pracę. Bowiem niektóre funkcje oprogramowania, takie jak: łatwość kopiowania, wklejania, transponowania czy też stosowania innego typu przekształceń, mogą stanowić zagrożenie dla autentycznych procesów twórczych. W tym kontekście pewnym ograniczeniem twórczym mogą być także niewystarczające umiejętności w użyciu edytora. Oznacza to, że niekiedy kompozytor tworzy zaledwie tyle, ile aktualnie potrafi zapisać w określonym programie komputerowym, choć zaawansowani użytkownicy doskonale radzą sobie nawet ze skomplikowaną notacją graficzną.

Istotną zdolnością edytorów nut jest tzw. funkcja midi, umożliwiająca dźwiękowe odтворzenie zanotowanej partytury. Korzystanie z tej możliwości budzi jednak wśród niektórych kompozytorów kontrowersje. Nauka świetnie radzi sobie z tym problemem, symulując komputerowo na przykład procesy technologiczne, które w rzeczywistości byłyby trudne do przeprowadzenia. Ich wirtualny przebieg, opierający się wszakże na „prawdziwych” parametrach, pozwala ostatecznie na przybliżenie autentycznej akcji danego procesu. Również w wielu aspektach pracy kompozytorskiej symulacja dźwiękowa utworu może być bardzo pomocna. Trzeba

tylko wstępnie określić rolę jaką ma odegrać w procesie twórczym danej kompozycji. Najczęściej chodzi o zweryfikowanie „wewnętrznego słyszenia” kompozytora i wyobrażenia o utworze. Niektóre parametry dzieła muzycznego, takie jak: czas, ruch, tempo, harmonia, uwarunkowania fakturalne mogą być odwzorowane przez symulację w sposób „prawdziwy”, niezależnie od jakości brzmienia wirtualnych instrumentów. Dlatego też komputer w sposób istotny może wspomagać „pracę przy fortepianie”, tym trudniejszą, im nowszy jest język kompozytorski twórcy. Trzeba natomiast zachować szczególną ostrożność i elastyczność w posługiwaniu się symulacją w odniesieniu do instrumentacji. Bowiem nawet najdoskonalsze na dzień dzisiejszy komputerowe „banki brzmień” nie potrafią oddać właściwej dla oryginalnego brzmienia ekspresji dźwięku w poszczególnych rejestrach brzmieniowych instrumentu. Ponadto w symulacji komputerowej balans pomiędzy instrumentami czy grupami instrumentów zależy bardziej od sposobu masteringu a nie wynika z natury brzmienia samych instrumentów. Niemniej jednak trzeba stwierdzić, że właściwe przygotowanie i co ważniejsze – właściwe traktowanie komputerowej symulacji utworu może oddać kompozytorowi wymierne korzyści. Zwłaszcza w sytuacji konieczności wstępnej prezentacji dzieła, od której może zależeć na przykład decyzja o jego wykonaniu na koncercie czy festiwalu.

Także i muzyka filmowa, znajdująca się również w kręgu moich zainteresowań, stwarza możliwości do posługiwania się komputerową realizacją brzmieniową utworu. Coraz mniejsze budżety na nagrania w filmie wymuszają poniekąd pracę na instrumentach wirtualnych. Ale nawet w produkcjach wysoko budżetowych zdarza się mieszanie nagrań „żywych” muzyków z dźwiękami symulowanymi dla osiągnięcia specyficznej przejrzystości i niemalże laboratoryjnej czystości brzmienia. Gdy do powyższych rozważań dodamy jeszcze rozległe możliwości wykorzystania komputera na gruncie muzyki elektronicznej, to temat użycia tej doskonałej maszyny w pracy kompozytora staje się wart przedstawienia.

Wracając do przesłania cytowanej we wstępie do niniejszego tekstu sentencji, nasuwa się pewnego typu skojarzenie: gdyby udało się być (nie bywać) artystą również w pracy dydaktycznej...

Krzysztof Olczak

