

Wachowski, Witold

Wywiad z Mateuszem Walerianem

Avant 2/1, 219-237

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Wywiad

After silence, that which comes nearest to expressing the inexpressible is music
[Aldoux Huxley ¹]

Witold Wachowski: Jesteś przede wszystkim saksofonistą, ale grywasz też między innymi na klarncie basowym i innych instrumentach. Czy możesz powiedzieć, czego wymagasz od instrumentów, a także czego instrumenty wymagają od Ciebie?

Co do pierwszego: chodzi mi o to, czy myśląc o muzyce, myślisz przede wszystkim "jak saksofonista", czy podchodząc do komponowania lub szkicowania pomysłu, robisz to od razu z instrumentem w rękach? Czy znasz granice możliwości danego instrumentu, takiego jak saksofon, czy też raczej nadal jest on dla Ciebie znakiem zapytania?

Mateusz Walerian: Przygodę z muzyką rozpocząłem od studium fortepianu w bardzo młodym wieku. Na szczęście lub nieszczęście - trudno wyrokować - w domowym zaciszu w ramach lekcji prywatnych. Umożliwiło mi to całkowicie komfortowe obcowanie z muzyką, pozbawione presji i dogmatu, z którymi masowo można się zetknąć na drodze państwowej edukacji. Od samego początku miałem możliwość studiowania programu, który mi w stopniu całkowitym odpowiadał. Najczęściej były to utwory oscylujące gdzieś w okolicach miniatur jazzowych, harmonii bluesowej, oraz cała masa utworów w stylistyce boogie. Do dzisiaj darzę ogromnym sentymentem tę stylistykę. Dobrze oddaje pewną część mojej osobowości.

Moim głównym instrumentem jest saksofon altowy. Jest to szalenie ważne dookreślenie, gdyż stopień podobieństwa pomiędzy saksofonami altowym i tenorowym jest

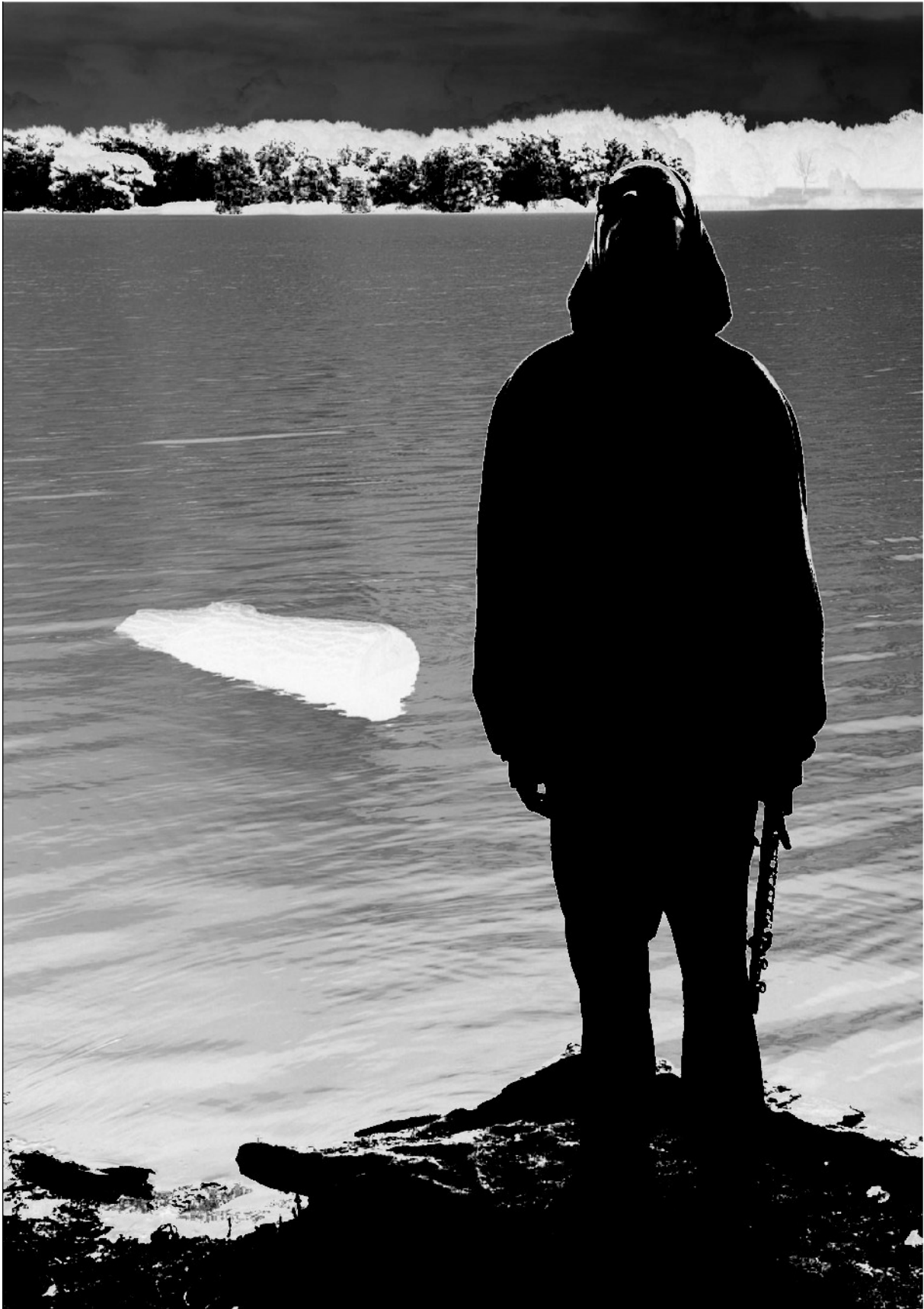
¹ *Tym, co zaraz po milczeniu najlepiej wyraża niewyraźalne, jest muzyka* (przeł. W.W.). Motto zamieszczone na specjalne życzenie naszego Rozmówcy (źródło: <http://www.quotedb.com/quotes/1165>, 23.03.2011).

mniej więcej taki, jak pomiędzy flugelhornem i tubą. Różnica nie jest powodowana jedynie strojem instrumentu. Selekcja określonego saksofonu implikuje jego zastosowanie. Dobrze zobrazuje to przykład innych narzędzi, jeśli porównać na przykład saksofon tenorowy i altowy do, odpowiednio, maczety i skalpela chirurgicznego. Nie sposób tutaj wartościować. Inne narzędzie, inna specyfika frazowania, inna stylistyka wypowiedzi. Wielu saksofonistów gra symultanicznie na paru rodzajach saksofonu. Do najbardziej popularnych należy połączenie saksofonu tenorowego z sopranowym. Ponieważ charakteryzują się identycznym strojem (Bb) kompilacja tego typu daje możliwość poszerzenia skali bez konieczności transpozycji. W praktyce sprowadza się to do grania na jednym, „dwuczęściowym” instrumencie.

Poszukując środka wypowiedzi w wysokich rejestrach zdecydowałem się na klarnet Bb. Wybór podyktowany był głównie moim upodobaniem stylistycznym. Od dawna jestem bardzo zafascynowany kulturą (nie tylko muzyczną) Orientu, z głównym naciskiem na klasyczną muzykę Indii oraz Japonii. Tradycyjne skale oraz towarzysząca im harmonia są w znakomity sposób przekazywalne za pomocą tego instrumentu. Pogłębione studium nad klasyczną muzyką japońską oraz minimalizm, tak esencjonalny dla tej kultury (nie tylko muzycznej), doprowadziły mnie również do wprowadzenia trzeciego instrumentu, jakim jest flet poprzeczny.

Klarnet basowy jest w moim przypadku ostatnim, w sensie najnowszym poszerzeniem palety stylistycznej. Komponując, improwizując, bardzo często kreuję tak zwane pejzaże dźwiękowe (*soundscape*s). Klarnet basowy jest namiętnie wykorzystywany chociażby w muzyce filmowej, w której dźwięk tworzy całkowity klimat danej przestrzeni. Posiada wspaniałe, niskie i głębokie brzmienie, które najlepiej charakteryzuje hipotetyczne połączenie klarnetu Bb z aborygeńskim didgeridoo. Instrument ten daje mi również możliwość poruszania się w niskich rejestrach, ponieważ pozostałe instrumenty brzmią raczej wysoko.

Limitacje instrumentu to ciekawe zagadnienie. Przykłady geniuszu Johna Coltrane’a czy Erica Dolphy’iego pokazują, że trudno w zasadzie mówić o granicach dźwięku. Co prawda odeszli oni w bardzo młodym wieku (40 i 36 lat), natomiast muzyka, którą po sobie pozostawili, oraz przestrzeń rozciągająca się za nią (której nie zdołali z uwagi na swoją przedwczesną śmierć wypełnić) sugerują, że jakiegokolwiek granice nie istnieją. Słuchając muzyki Coltrane’a czy Dolphy’iego od prawie 20 lat, z roku na rok bardziej ją rozumiejąc, utwierdzam się tylko w przekonaniu, że nawet tak prosty instrument jak saksofon czy klarnet (z uwagi na pojedynczą linię melodyczną) nie posiada absolutnie żadnych limitacji. Twórczość współczesnych mistrzów saksofonu, takich jak Rob Brown, pozwala zauważyć, że nawet 50 lat po śmierci ostatnich meksaszów tego instrumentu przypisana mu przestrzeń dźwiękowa pozostaje cały czas otwarta.



Co do wymagań ze strony instrumentów: powiedz proszę, jak wygląda praca z oddechem przy grze na nich, jak ma się Twój dany stan zdrowia do gry, a także jaki wpływ na nią mają czynniki fizyczne otoczenia.

Oddech jest czynnikiem determinującym całe zjawisko gry na instrumencie dętym. Saksofon jest instrumentem wyjątkowym pod względem barwy. Jest bodajże jedynym instrumentem umożliwiającym tak szeroką wariację brzmieniową. W tej chwili nie przychodzi mi do głowy żaden inny instrument akustyczny charakteryzujący się tak szeroką możliwością personalizacji tonu. Oddech oraz tak zwane zadęcie są w tym wypadku głównymi czynnikami odpowiadającymi za proces kreacji dźwięku. Grę na instrumencie dętym (i nie tylko) najlepiej oddaje metafora sportu zawodowego. Na skuteczność, czyli osiągi zawodnika, mają wpływ wszystkie czynniki, kondycja zdrowotna, zarówno fizyczna, jak i psychiczna. Środowisko jest tutaj również bardzo istotnym czynnikiem, który de facto sprowadza się do kondycji psychofizycznej.

A jak wygląda sprawa z tak przyziemnymi kwestiami, jak konserwacja danego instrumentu, jego żywotność, jakość tego, który posiadasz...

Konserwacja instrumentu takiego jak saksofon (przy umiejętnym użytkowaniu, rzecz jasna) nie jest sprawą problematyczną. Jeżeli szczerze korzystamy z instrumentu, ćwicząc regularnie, pojawiają się drobne kwestie związane z regulacją mechanizmu. Raz na parę lat należy wymienić skórzane poduszki znajdujące się po wewnętrznej części każdej z klap. Saksofon jest zdecydowanie jednym z najbardziej żywotnych instrumentów. Obecnie gram na współcześnie produkowanym instrumencie japońskim (Yanagisawa), ponieważ są to bezdyskusyjnie najlepsze instrumenty na świecie. Posiadam również w kolekcji kultowy model Conn Chu Berry z najlepszego okresu produkcji (przed II wojną światową). Po zakupie nie wymagał nawet remontu. Powszechnie uważa się, że stare saksofony (głównie amerykańskie) brzmią lepiej. Jest to wierutna bzdura. Należy po prostu kupić dobry instrument. Testowałem pełną paletę modeli wszystkich instrumentów liczących się producentów. Yanagisawa nie ma sobie równych, jest to odrębna klasa. Trudno tutaj w ogóle przeprowadzić porównanie. Różnica pomiędzy saksofonem produkowanym przez tę markę a instrumentami konkurencyjnych firm – niemieckich, francuskich czy amerykańskich – jest mniej więcej taka, jak pomiędzy tradycyjnym orężem wymienionych państw a mieczem japońskim. Wielka szkoda, że produkują jedynie saksofony.

Klarnet z uwagi na drewno, z którego jest wykonany, jest zdecydowanie bardziej newralgicznym instrumentem. Mądrze użytkowany jednak będzie służył latami. Klarneety (basowy oraz Bb), na których gram, pochodzą z lat 60, brzmią moim zdaniem bezkonkurencyjnie w stosunku do produkowanych obecnie. Dawniej stosowano innego rodzaju drewno. Modele, które posiadam, charakteryzują się lekko powiększoną średnicą, przez co zapewniają ciemniejsze, pełniejsze brzmienie. Tak jak w przypadku klarnetu instrumenty starsze mogą się charakteryzować lepszymi właściwościami

brzmieniowymi, tak w przypadku saksofonu nie jest to absolutnie regułą. Starsze saksofony mogą co prawda posiadać wspaniałe brzmienie, jednakże ówczesna technika produkcji nie pozwalała na wytwarzanie jednakowo idealnych egzemplarzy danego modelu. Kupując stary instrument, jesteśmy zdani na łut szczęścia. Nawet w przypadku dobrze brzmiącego instrumentu różnica w pracy mechanizmu – w porównaniu do wspomnianego wyżej modelu – będzie zawsze miażdżąca. To tak jakby porównywać technologicznie samochody z lat 40. z produkowanymi obecnie. W tym wypadku jednak *design* się nie zmienił, więc sens poruszania się ładnym i stylowym „złotem” jest co najmniej dyskusyjny. Niektórym bez wątpienia to odpowiada.

Ciekawi mnie parę kwestii związanych z fizycznymi warunkami otoczenia, w jakim grywasz, a także publicznością, która z Tobą to otoczenie dzieli. Pozwól, że na początek przywołam słynną już „afere światłą” z niedawnego koncertu, gdzie wystąpiłeś w towarzystwie Hamida Drake i Timothy Dahla. Intrygujący koncert, po którym niektórzy jego uczestnicy akcentowali swoją dezaprobatę z powodu... jasnego oświetlenia na sali koncertowej. Było ono niezbędne dla potrzeb dokumentacji video, natomiast uniemożliwiło niektórym słuchaczom oczekiwane zanurzenie się w komfortowym półmroku. Próbując ich bronić, można przywołać tutaj działające na wyobraźnię właściwości ciemności, możliwość wyłączenia rzekomo zbędnego tu zmysłu wzroku... Ale z drugiej strony zaoferowano ludziom możliwość precyzyjnego, niemal klinicznego wglądu w techniczną „kuchnię” muzyczną, i to w przyjaznej estetycznie, harmonijnie zaprojektowanej sali. Mógłbyś sam już z dystansu skomentować te różnice perspektyw?

Jest to zjawisko co najmniej zabawne. Na takie podejście składa się kilka aspektów. Po pierwsze – jazz kojarzony jest z atmosfera klubową. Jazz jest również często traktowany jako muzyka towarzysząca przyjemnemu „upodleniu się” w lepszym bądź gorszym towarzystwie. W naszym przypadku określenie jazz jest lekko krzywdzące. Potrafimy grać jazz. Potrafimy grać nawet więcej niż jazz. Kocham jazz. Nie zamierzam tutaj w żadnym wypadku deprecjonować tego gatunku, wypowiadając się w stylu oszustów fałszujących rzeczywistość, czyli przedstawicieli roszcujących sobie prawo do miana Awangardowych przez duże A. Często tak się dzieje, ponieważ ludzie reprezentujący to środowisko po prostu nie potrafią grać jazzu w sposób klasyczny i zmuszeni są „dorabiać sobie teorię do okoliczności”. Jesteśmy muzykami improwizującymi i jako tacy gramy muzykę improwizowaną. Jazz jest muzyką posiadającą element improwizacji. Współczesna muzyka improwizowana jest muzyką posiadającą element jazzowy, a raczej ze względu na swoją charakterystykę

– zawierającą w sobie jazz. Jest to krok dalej, jest to kultura dźwiękowa uważana przez wielu za muzykę naszych czasów. Jazz posiada właściwą sobie harmonię, sposób frazowania, charakterystykę kompozycji. Współczesna muzyka improwizowana powstała jako wypadkowa jazzu, muzyki klasycznej, współczesnej, a także muzyki etnicznej czy elektronicznej. Jest to zupełnie nowa jakość, która ewoluowała przez dziesiątki lat, a która właśnie w tym momencie przeżywa swój pełny rozkwit. Sprzyja naturalnie egzystencji hochsztaplerów i oszustów, którzy – prezentując kopiowaną formę wypowiedzi – roszczą sobie prawo do miana oryginalnych. Z uwagi na swoją specyfikę dla większości osób jest to kręctwo trudne do wychwycenia, objawiające się klasyfikowaniem po prostu takiej muzyki jako awangardy. Przyjrzyjmy się koncertom muzyki klasycznej, współczesnej, czy chociażby koncertom plenerowym (jazzowym i nie tylko) odbywającym się w ciągu dnia. Czy mamy tam do czynienia z mrokiem, biesiadnym sposobem obcowania ze sztuką, objawiającym się na przykład tytoniową „siekierą” i pijacką atmosferą? Część osób ma problem z uważnym słuchaniem, nie tylko muzyki. Idąc na koncert, niektórzy oczekują muzycznej uczt, oczekują seansu, nie mając czasami w zamian nic do zaoferowania. Czego może oczekiwać muzyk od publiczności? Chyba jedynie odrobiny poszanowania mającego wyraz w uważnym wysłuchaniu przekazywanej treści. Skoro nie obchodzi nas to, co artysta ma do powiedzenia, dlaczego w ogóle zajmujemy przestrzeń swoją obecnością? Niektórzy ludzie nie potrafią słuchać. Nie chcą wiedzieć, boją się rozwoju. Wielu słuchaczy zatrzymało się w swoim rozwoju muzycznym na projektach realizowanych ponad pół wieku temu. Atmosfera koncertowa, o której wspominałeś wyżej, wymagała uważnego wsłuchania się w przekazywane treści. Charakterystyka naszych projektów umiejscawia prezentowaną muzykę w kręgu sztuki wysokiej. Jeżeli pojawia się problem z jej odbiorem, możemy mieć pretensje tylko i wyłącznie do siebie samych. Może należy zmienić obiekt zainteresowań muzycznych lub po prostu dorosnąć?

Pozostając w tematyce fizyczności i otoczenia: czy przypominasz sobie jakieś występy (oficjalne lub nieoficjalne), gdzie charakterystyczną rolę odegrały – czy to tylko dla muzyków, czy dla słuchaczy – właśnie zewnętrzne warunki, jak temperatura, akustyka, pogoda, może aktywność części publiczności, a może wręcz kolor czyjegoś ubrania? A z drugiej strony – może problem z instrumentem?

Współczesna muzyka improwizowana czerpie ze wszystkich wymiarów. Jest tak również w przypadku muzyki jazzowej. Szanujący się twórcy od zawsze korespondowali podczas koncertów z panującą atmosferą. W naszym przypadku nie chodzi o to, aby narzucić publiczności swój punkt widzenia. Z drugiej strony koncerty gra się nie dla siebie czy publiczności, lecz dla muzyki. Występując wychodzimy z propozycją zabrania słuchaczy w podróż, nie każdemu może ona odpowiadać. W każdej chwili

można wyciągnąć. Warunki zewnętrzne odgrywają rolę znamioną. Inny wyraz ma koncert plenerowy, inny klimat wymusza sala koncertowa. Brak godnych warunków akustycznych w takim przypadku uniemożliwia prezentację wielu aspektów ze względu na brak słyszalności chociażby. Trudno jest artykułować treści bez ich wypowiedzenia. Temperatura... Przy niskich temperaturach instrumenty nie stroją... Zachowanie publiczności może mieć znamionny wpływ na efekt finalny. Jeżeli występuje feedback jest to „samonapędzające się koło”, z korzyścią dla wszystkich.

Jak ma się próba do koncertu? Czy to tylko umowna różnica? Kiedy pytałem Cię po koncercie, ile mieliście przed nim prób, odpowiedziałeś, że... wcale. Mógłbyś wyjaśnić ten "cud"?

Cud? Bez przesady. Wszystko zależy od tego, co zamierzasz zaprezentować. „Ćwiczyć” można utwory. Jeżeli zakładasz zaprezentowanie określonego materiału z bardzo ścisłą kompozycją, czy chociażby aranżacją znanego materiału, jesteś zmuszony wypracować tzw. „produkt”. Wszystko zależy od podejścia. Jeżeli zakładasz, że całość muzyki, którą zamierzasz zagrać powstaje podczas koncertu – wtedy przedmiot ćwiczeń nie istnieje. Kompletną i totalną aranżacją jest w tym wypadku już sam skład instrumentalny, kolejność dodawania składowych (pojawiania się instrumentów w trakcie koncertu). Na tym właśnie polega muzyka improwizowana. Na oddawaniu chwili obecnej. Istnieją naturalnie prawdy uniwersalne, dlatego też komponuję utwory, które zdarza mi się wykonywać częściej lub rzadziej, aby móc niektóre ze swoich przemyśleń udokumentować w formie zamkniętej wypowiedzi. Forma otwarta oddaje tu i teraz, w zależności od momentu życiowego. To jest właśnie największa wartość, jaką niesie ze sobą akt otwartej improwizacji. Jak powiedziałem – ludzie nie potrafią słuchać, nawet wtedy gdy posiadają unikatową szansę na partycypację w procesie twórczym. Może tego po prostu nie chcą? Przecież sporo osób nie wie, czego chce. Takie czasy, wszyscy możemy się poczuć zagubieni.

No właśnie. Jak to jest z tą publicznością? Czy z trudem udaje Ci się mieć adekwatnego słuchacza – czy to jednak nie tak rzadkie? Np. bydgoski Mózg ma bez wątpienia swoich stałych bywalców, ale i tam bywają dość różni ludzie. Czy możesz powiedzieć o jakimś występie, że zapamiętałeś go z powodu świetnej publiczności?

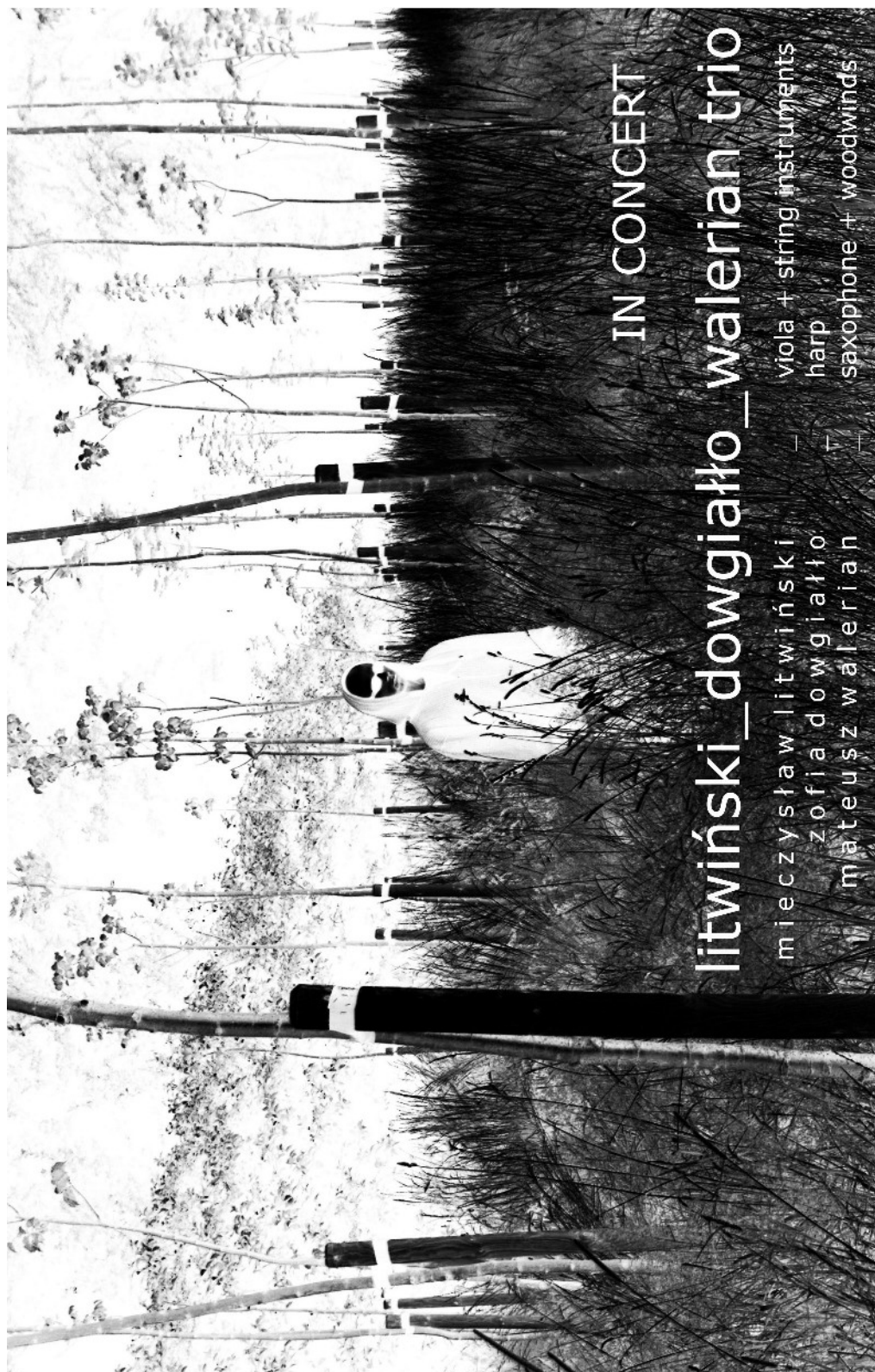
Los jest dla mnie bardzo łaskawy. Praktycznie zawsze mam przyjemność obcować z wspaniałą publicznością. Wierzę, że muzyka spotyka się z aprobatą, jeżeli jest zrozumiała. Akceptacja ze strony publiczności treści koncertu oraz formy wyrazu oznacza prawdopodobnie harmonijną relację obydwu stron. Wspaniałą jest fakt chęci obcowania z muzyką tego typu publiczności różnego rodzaju. Uważam, że to najlepiej oddaje bezdyskusyjny fakt potrzeby realizowania tego typu wydarzeń kulturalnych. Problem leży po stronie impresariatu. Czasami mam wrażenie, że osobnicy odpowie-

działni w tej materii nie mają pojęcia o tym, co należy odbiorcy zaoferować. Daje się zaobserwować istotne zainteresowanie tego rodzaju muzyką. Zważając na fakt zdecydowanie wymagającego w tym przypadku percypowania sztuki świadczy to tylko o świadomej, poszukującej publiczności. Tak naprawdę to nie pamiętam, abym kiedykolwiek był niezadowolony z odbioru swojego koncertu. Zawsze spotykam się ze zrozumieniem. Prezentując publicznie swój punkt widzenia należy się zawsze liczyć z jednostkami, które znalazły się w niewłaściwym miejscu i czasie. Mózg jest świetnym klubem. Prowadzi go mój kolega. Od 15 lat ciężką pracą realizuje swój projekt. Różni ludzie bywają wszędzie, bez względu na miejsce. Generalnie mam wrażenie, że społeczeństwo jako takie lubi ambitną muzykę, że jest ona ludziom potrzebna.

A jak ma się ocena własna tego, co zagrałeś, do oceny czy reakcji publiczności? Jesteś tak samo surowy wobec siebie i wobec słuchacza? Pozostaje jeszcze ocena, komentarze kolegów-muzyków...

Nie podoba mi się 90% mojej muzyki. Publiczność koniec końców zawsze jest zadowolona, ceni sobie takie czy inne walory mniej lub bardziej. Zauważ, że gdy perkusiśta podczas koncertu czy solo gra dużo, głośno i brutalnie, publiczność szaleje nawet jeżeli jest to tylko emanacja energii bez specjalnego przekazu. W większości przypadków. Jeżeli zagra bardzo oszczędne, wyrafinowane intelektualne solo, operując np. dźwiękami na pograniczu słyszalności nigdy nie spotyka się to z uznaniem wyrażonym taką owacją. Jest tak, ponieważ oczekiwania w stosunku do koncertu bardzo często kreują obraz potocznego widowiska. Ocena muzyków, niekoniecznie kolegów, jest jedyną, którą koniec końców biorę pod uwagę. Jeżeli mam zaszczyt występować w takiej, a nie innej konfiguracji personalnej, oznacza to prawdopodobnie, że moja muzyka cieszy się szacunkiem w środowisku. Ocena prawdziwego muzyka ma to do siebie, że jest bezwzględna, szczerą i rzetelną. Jest to tzw. „opinia fachowca”. Istnieje również grupa melomanów, czy audiofilów. Grupy te naturalnie z rzeźni uwagi na stopień zaangażowania, tak intelektualnego, jak i emocjonalnego w zagadnienie dźwięku są zdecydowanie najlepszym wyznacznikiem jakości recenzowanej. Często nie są jednak w stanie obiektywnie ocenić zjawiska, głównie ze względu na kierujące nimi indywidualne poczucie smaku.

Pozostańmy przy towarzyszących Ci muzykach. Wykonując wspólnie muzykę improwizowaną, można powiedzieć, że odpowiedzialność za to, co powstaje, jest również zbiorowa. Czy w jakiś sposób możesz wtedy czuć się odpowiedzialny za innych na scenie? Weźmy tutaj przykład Twojej współpracy z braćmi Oleś.



litiwiński_dowgiątko_walerian trio

mieczysław litiwiński
zofia dowgiątko
mateusz walerian

IN CONCERT

viola + string instruments
harp
saxophone + woodwinds



www.mateuszwalerialian.com

DATE

TIME

PLACE

Odpowiedzialność w każdej dziedzinie życia, przy każdym przedsięwzięciu, które nacechowane jest pracą zespołową jest zawsze zbiorowa. To oczywiste. Wzajemna odpowiedzialność, z definicji. W przypadku muzyki improwizowanej każde ogniwo jest naturalnie w równym stopniu istotne. W przypadku muzyki o mniejszym stopniu otwartości, z racji na przypisane w niej sztywno role, również zachodzi ta zależność. Polega ona na czym innym, jednakże również i w tym przypadku jedność grupy jest walorem fundamentalnym. Muzycy to bardzo specyficzna grupa społeczna, natomiast tak jak i inne elementy społeczeństwa podlega pewnym uniwersalnym kryteriom. Muzyka ogólnie sama w sobie jest medium totalnie abstrakcyjnym. Jest to język, który może się okazać bardzo trudnym do opanowania nawet w najprostszej postaci, polegającej na chociażby „czytaniu”. Studiując malarstwo czy rysunek, jesteśmy w stanie opanować prowadzenie pędzla, po jakimś czasie przechodząc do obrazowania coraz to trudniejszych form, poczynając np. od martwej natury, poprzez architekturę, studium postaci, portret etc. Wzbogacamy z czasem paletę barw, charakterystykę waloru kreując swój własny styl, skupiamy się na interesującej nas tematyce. Akt twórczy w przypadku muzyki improwizowanej możemy porównać w zestawieniu z malowaniem obrazu. Dźwięk jest niematerialny. Farba położona na płótnie pozostaje, dźwięk rozplywa się w powietrzu. *When you hear music, after it's over, it's gone in the air. You can never capture it again!*², jak mówił Eric Dolphy.

Z uwagi na między innymi tę zależność, akt twórczy w przypadku muzyki improwizowanej ma charakter zespołowy. Rysując z kolei, mamy możliwość korekty wizualnej, polegającej na zwyczajnym poprawieniu rysunku. Muzyka nie rejestrowana zanika, jednakże nie istnieje możliwość cofnięcia nagranych dźwięków. Muzycy improwizujący, czy improwizatorzy dokładniej rzecz ujmując, pracują nad posługiwaniem się bardzo skomplikowanym językiem, wymagającym oczywiście wirtuozerii, nie tylko technicznej, ale i przede wszystkim konceptualnej. Nad wykreowaniem rzetelnego poziomu improwizacji pracuje się latami. Na prawdziwy, w sensie: kompletny status improwizatora składa się cała masa istotnych aspektów, takich jak tworzące nasz horyzont mentalny doświadczenia życiowe, filozofia czy światopogląd, jak również rozwijana sukcesywnie poprzez rozumne poznanie percepcja dźwięku. Wszystkie te aspekty pozwalają nam wykreować indywidualną kulturę muzyczną, w której jesteśmy się w stanie „poruszać”. Tak naprawdę proces tworzenia dzieła muzycznego jest czymś na kształt wypadkowej aktów twórczych malarstwa i literatury. Szacunek w stosunku do odbiorcy sugeruje, że należy wypowiadać się w sposób elokwentny, ale przede wszystkim na interesujące tematy. Sądzę, że to dobrze obrazuje wzajemną zależność, odpowiedzialność muzyków na scenie. Wymieniłeś jako przykład braci Oleś, coś mogę powiedzieć... Chyba tylko, że miałem niezwykle szczęście spotkać w pewnym momencie, w wieku 24 lat, na swojej drodze tak zaawansowanych mistrzów, w dodatku w charakterze sekcji rytmicznej. Pozwala mi to na najwyższej próby mi-

² *Ze słuchaniem muzyki jest tak, że gdy już zamilknie, ulatuje bezpowrotnie w powietrze. Nie uchwycisz jej ponownie!* (przeł. W.W.) (Źródło ang. cytatu: <http://athensjazztet.com/jazz-quotations/>, 23.03.2011).

strzowskie studium nie tylko zagadnienia gry zespołowej, ale również na obcowanie z niespotykaną wirtuozerią rytmu i harmonii, co w efekcie końcowym gwarantuje pełne, rzetelne studium zjawiska jakim jest muzyka. Jest to okoliczność trudna do przecenienia. Zawsze w absolutnie bezwzględny, totalnie fanatyczny wręcz sposób szanowałem swoją pracę. Sądzę, że to jest właśnie nagroda.

Pozwól, że wejdę Ci w słowo: powiedziałeś, że dźwięk jest niematerialny. A co ze sposobem, w jaki muzyka potrafi pobudzić nasze ciało, nasze reakcje psychofizyczne? Nie mówimy tu oczywiście o dużym natężeniu dźwięku czy innych ekstremach, ale o tym poniekąd abstrakcyjnym charakterze słyszanej gry, która ma tak ogromną władzę nad nami, w efekcie także fizycznie.

Na tym polega właśnie magiczna moc tego środka wyrazu. Muzyka od strony technicznej jest czystą matematyką. Jest medium szalenie silnym, kształtującym od zawsze w ogromnym stopniu rzeczywistość. Moim zdaniem przeznaczona jest dla odważnych (i świadomych), a odwagi z głupotą raczej mylić nie należy. Nie czuję się na siłach, aby przedstawić to zagadnienie z naukowego punktu widzenia. Mój przyjaciel, fizyk teoretyczny światowego formatu, z którym mam ogromny zaszczyt prowadzić od wielu lat raczej ekstremalny dyskurs filozoficzny, zwykł określać to zjawisko mianem „surfingu po matrixie” (śmiech). Z nim możesz porozmawiać o kwarkach, grawitacji kwantowej, teorii strun i tym podobnych.

Czy improwizowanie jest pozbawione stresu? Czy powiedziałbyś, że wiąże się ono z jakimś szczególnym stanem psychicznym czy psychofizycznym, odróżnialnym od, po prostu, „odtworzenia” muzyki?

Stres podejrzewam musi być kwestią akcydentalną, w wypadku pewnych przypadków mieszczących się w ramach marginesu błędu. Inna sprawa, że margines ów bywa w środowisku muzycznym bardzo szeroki. Świadoma czynność, polegająca na uczciwym, umiejętnym podejściu do zjawiska nie może być stresująca. Rozumny człowiek nie będzie skutecznie działał w kierunku realizacji przedsięwzięć, z którymi nie jest sobie w stanie poradzić. „Odgrywanie” czy „odtworzenie” muzyki, jak to nazwałeś polega na wykonaniu zaplanowanego materiału. Może być to sprawą stresującą, jeżeli nie jesteśmy pewni swojego warsztatu. Improwizacja może być stresująca, jeżeli nie jesteśmy pewni swoich przekonań oraz warsztatu. Otwarta improwizacja wymaga szalonej wręcz koncentracji. Na uzyskany efekt składa się naturalnie wiele czynników i choć profesjonalista nawet w najbardziej niesprzyjających okolicznościach potrafi się wyłączyć, pozostając sam na sam z muzyką, nigdy nie obejdzie się bez pewnych interferencji. Kondycja fizyczna ma tutaj naturalnie ogromne znaczenie, ponieważ grę na instrumencie można z całą pewnością porównać do uprawiania dyscypliny sportu w trybie zawodniczym. Jak wiadomo, zła kondycja fizyczna odbija się przeważnie na kondycji psychicznej, powodując obniżenie wydolności inte-

lektualnej, co sprowadza się z kolei do rzeczywistego spadku kreatywności, będącej podstawą omawianego tutaj aktu. W przypadku wykonywania muzyki improwizowanej, w trakcie aktu twórczego z całą pewnością możemy mówić o szczególnym stanie psychofizycznym. Improwizowanie tak naprawdę polega na uważnym, wzajemnym słuchaniu. Wychodząc od punktu totalnej koncentracji, przejawiającej się jednością na poziomie wręcz „telepatycznym” pomiędzy muzykami, buduje się obraz dźwiękowy, a za nim kolejny, które to następnie przekształcają się w animację tworząc spójną historię. W przypadku, gdy ową jedność udaje się uzyskać, muzycy wkraczają na wspólną płaszczyznę, swoisty „tor psychiczny” i wzajemnie go dzieląc budują razem krok po kroku metafizyczną całość, nadając jej formę, aby w końcowym stadium wypełnić ją treścią. Jest to misterne, logiczne tkanie pajęczyny dźwięków, często w bardzo zróżnicowanych warunkach. Patrząc na zagadnienie w ten sposób, możemy sobie uzmysłowić, jak istotną rolę odgrywa komfort polegający na możliwości precyzyjnego przedstawienia prezentowanej muzyki.

Przyznam szczerze, że zaskoczyłeś mnie taką obrazowo-sugestywną charakterystyką improwizacji. Zazwyczaj muzycy mówią najwyżej coś w rodzaju: *Stary, to jest po prostu mistyka!*

Mistyka - mistyka, natomiast wypada wiedzieć, co się wyprawia. Spora część improwizujących muzyków „dorabia sobie teorię do okoliczności”. Prezentują się całe zastępy awangardowych muzyków, nie posiadających elementarnej umiejętności obsługi sprzętu. Wielu uważa, że improwizacja polega na totalnym, wręcz raptownym uzewnętrzeniu się. Co będzie, jeżeli odbiorca nie chce czystych emocji? Jeżeli oczekuje również treści, a nie tylko energii? Nie mam tutaj na myśli jedynie efekciarstwa. Naturalnie taki ekshibicjonizm jest potrzebny, natomiast nie można się do niego ograniczać, ponieważ cierpi na tym sama muzyka. W zasadzie większość freejazzowych, *free improv* projektów prezentuje jedynie dwa rodzaje utworów: forte oraz piano. Przez takie właśnie podejście muzyka awangardowa ma problem z odcięciem metki klasyfikującej ją – moim zdaniem – *stricte* pejoratywnie. Nie znoszę, gdy widzę, że muzycy zakładają, że jeżeli coś jest trudne, albo niezrozumiałe, jest automatycznie dobre. Bardzo nagminne zjawisko. Wąska perspektywa.

Czy pojęcie „zapadania w trans” może być w jakiś sposób pomocne w mówieniu o improwizacji, czy też raczej więcej tu namiesza? Pomyślałem oczywiście o szamanach, o tańczących derwiszach, ale można to kojarzyć szerzej.

Jest to jeden z aspektów, natomiast muzyka transowa sama w sobie jest innej specyfikacji. Prawdopodobnie ma swoje początki w australijskim didgeridoo i afrykańskich bębnach. Didgeridoo jest, tak na marginesie, najstarszym instrumentem na ziemi, nie zostało stworzone przez człowieka. Jest to naziemna część korzenia eukaliptusa wydrążona przez termity. Instrument stworzony przez matkę naturę. Muzykę transową

charakteryzują nagminne repetycje. Jest to raczej historia bardziej rytmiczna niż melodyczna. Naturalnie grupową improwizację można w pewnych jej aspektach porównać do transu, natomiast określanie jej wyłącznie tym mianem byłoby mocno ograniczające. Trans bywa zazwyczaj jednostajny, zatrzymując nas na pewnej płaszczyźnie, improwizacja jest zdecydowanie bardziej dynamiczna, sięga znacznie dalej, jest bardzo fleksyjna, zróżnicowana.

A gdybyś miał w sposób możliwie najprostszy, nieupiększony i niegórnolotny odnieść uprawianą przez siebie sztukę muzyczną do bliskiego Ci przecież Zen...

Muzyka jest medytacją. Termin Zen pochodzi od chińskiego terminu *Chan*, który z kolei został wyprowadzony z pochodzącego z sanskrytu terminu *Dhyana* oznaczającego po prostu medytację czy stan medytacyjny. Muzyka jest Zen.

Nasuwa mi się tutaj ciągle na myśl cytat z wiersza Machado: *Wanderer, the road is your footsteps, nothing else*³. Proste, ale nie prostackie. Jak nic pasuje mi do Twojego podejścia tak do awangardy, jak i improwizacji.

Nie wiem co powiedzieć... dziękuję.

Czy, improwizując w grupie, również zerkacie na siebie? Porozumiewacie się jakoś spojrzeniem, gestem – czy też dźwięk w zupełności wystarcza?

Oczywiście. Naturalnie podstawą jest uważne wsłuchanie się w kontekst. Kontakt wzrokowy jest niezbędnym uzupełnieniem. Mówi się, że oczy są zwierciadłem duszy. Podczas występów (praktycznie zawsze gram w małych składach, trio lub duo) zawsze umiejscawiamy się na scenie w odpowiedni sposób, aby być w stanie utrzymać kontakt wzrokowy. W zespołach grających tego typu muzykę nie ma miejsca dla lidera. Każdy z muzyków jest absolutnie w identycznym stopniu istotną częścią całości. Inaczej tego typu muzyka nie ma prawa zaistnieć.

Można powiedzieć, że pewne instrumenty lepiej służą improwizacji?

Sławek Janicki, założyciel i kurator klubu muzycznego Mózg, w rozmowie ze mną zażykował kiedyś następujące stwierdzenie: „Jeżeli muzyk jest dobry, to na każdym instrumencie (niezależnie od tego, jakim się oryginalnie posługuje) jest w stanie zagrać przez 15 minut ciekawy koncert.”

Gdyby porównywać wirtuozerię muzyka do opanowania jazdy autem czy też uprawiania sportu, to naddatek, jaki wydaje się dawać improwizacja, nie znaj-

³ *Wędrowcze, ta droga to ślady twoich stóp, nic ponadto* (przeł.: W.W.). Cytowany angielski przekład autorstwa Francisco Vareli (źródło: Noë, A. 2009. *Out of Our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. New York: Hill and Wang: 97).

duże chyba w pełni wytłumaczenia w pojęciu „opanowania” czy „biegłości”.

Niedawno odszedł od nas niespotykanej rangi wirtuoz trąbki Andrzej Przybielski. Był bez wątpienia jednym z najwybitniejszych muzyków w historii europejskiej sceny jazzowej. Znany był z bezprecedensowego sposobu bycia, który to zapewne sprawił, że co najmniej niezastąpienie nie był on postrzegany jako jeden z najlepszych trębaczy na świecie. Andrzej zwykł mawiać: „Nie bierze się komiwojażera do lotów kosmicznych”.

Pamiętam, że w literaturze poświęconej jazzmanom zawsze intrygował mnie... kot jako określenie pewnego rodzaju czy klasy muzyka. Ostatnio świetnie o tym opowiadałeś na przykładach paru osób.

Kot, jakby nie patrzeć, jest zwierzęciem doskonałym. Nie tylko dlatego, że jest królem zwierząt, zarówno na stepie, jak i sawannie, w dżungli, czy nawet mało sprzyjającej Syberii – wszędzie jest panem i władcą, chyba że pojawi się człowiek z ciężkim sprzętem. Jak wiadomo – bez sprzętu się nie pojawi. Kot jest sprężysty, zwinny, dostojny, bezwzględny, inteligentny, mistyczny, niezależny. Zawsze spada na cztery łapy. Trudno mi tutaj wyliczyć wszystkie przymioty tego magicznego zwierzęcia. Wymienione cechy odnosi się do sposobu gry oraz całości zjawiska, jakie swoją sztuką muzyk reprezentuje. Jest to najwyższy możliwy przymiot jakim można określić muzyka. Pytasz o przykład tygrysa syberyjskiego – John Coltrane. Musiałbyś porozmawiać o tym z jakimś kocurem, ja na razie robię wszystko, aby za jakiś czas być w stanie aspirować do rangi kiciusia.

Jak opisałbyś brzmienie Twojej gry na saksofonie?

Trudno mówić w moim przypadku o osobistym brzmieniu, ponieważ jest to aspekt nad którym pracuje się latami, a ja jestem jeszcze bardzo młody. Do jakiego dążę? Nad jakim pracuję? Jakie brzmienie udoskonalam? Własne, szczere, podobno także – wierząc recenzentom – przemyślane... nie mam pojęcia, wiesz jak to jest mówić o sobie. Szanuję dźwięk. Fascynuje mnie otwartość *free improv*, z drugiej strony jestem raczej klasykiem, przez co rozumiem, że chciałbym osiągnąć pełnię możliwości posiadając warsztat wirtuoza umożliwiający mi przekazanie jak największej ilości informacji w precyzyjny, otwarty, bezwzględny i szczery sposób. Z brzmieniem jest tak jak z paletą barw i dynamiką pędzla w malarstwie. Jest to aspekt dojrzewający powoli, wymagający nieustannej, ciężkiej pracy. Wszyscy najwięksi malarze w historii stosowali własną paletę barw oraz dynamikę pędzla, charakterystykę waloru czy faktury. Podobnie jest z brzmieniem. Aby coś osiągnąć musisz pracować nad tym całe życie, bez najmniejszych gwarancji.

Ale jednak zareagowałaś zdumieniem na pewną recenzję, gdzie określono Twoją grę jako m.in. *sweet*...



IN CONCERT

mateusz walerian trio

mateusz walerian	—	saxophone + woodwinds
marcin oles	—	double bass
bartłomiej brat oles	—	drums + percussion



www.mateuszwalerian.com

DATE

TIME

PLACE

Tak, pamiętam tę recenzję (śmiech). Tam było jakoś “*sweet, warm, very melodic, tone and timbre explorations, fresh and inspiring, cool, thoughtful with very jazz phrasing, moving from blues, bebop, free-bop up to free improv*”. Najlepsza recenzja, jaką w życiu otrzymałem. Byłem tak szczęśliwy, że aż sobie ją zapisałem (śmiech).

A czy do jakiegoś stopnia twoja gra charakteryzuje Twoją osobowość?

Cały swój czas poświęcam na rozwój osobowości. Wiele osób dziwi się, że szkoda mi czasu na przyjęcia, imprezy i inne tego typu przedsięwzięcia. Życie jest bardzo krótkie. Czas należy szanować. Pozwolę sobie przytoczyć pewną wypowiedź. Pierwszy raz zaprezentował mi tę kwestię świetnie zapowiadający się perkusista - mój przyjaciel Bartłomiej Kold, z którym razem studiowaliśmy przez moment filozofię. Pewnego zimowego wieczoru po całodziennym studium filozofii przyrody siedzieliśmy u niego w mieszkaniu racząc się jak zwykle najznakomitszego sortu muzyką. Na jednym z albumów, pomiędzy utworami pewien znakomity nowojorski producent umieścił skit zawierający fragment wypowiedzi Bruce'a Lee. Nie jestem absolutnie fanem tego człowieka, natomiast jego definicja stylu jest genialna, a na pewno najlepsza jaką w życiu słyszałem. Odnosi się co prawda do systemu walki, natomiast można ją w dowolny sposób parafrazować:

*I do not believe in styles anymore. I mean I do not believe that there is such thing as, like, a Chinese way of fighting or a Japanese way of fighting--or whatever way of fighting, because unless a human being has three arms and four legs, there can be no different form of fighting. But, basically, we only have two hands and two feet. Styles tend to not only separate men - because they have their own doctrines and then the doctrine became the gospel truth that you cannot change. But if you do not have a style, if you just say: Well, here I am as a human being, how can I express myself totally and completely? Now, that way you won't create a style, because style is a crystallization. That way, it's a process of continuing growth.*⁴

Właściwie moje pytanie o związek Twojej sztuki i osobowości było dość banalne, ale odpowiedź – jednak już nie. Przekornie: ucieleśnię to pytanie. Życie muzyka, dla którego ważna jest jego kondycja, jest zapewne w jakiś sposób ograniczane. Wiąże się z pewną dyscypliną. Mógłbyś coś o tym powiedzieć? Fanom rocka z reguły imponują żywoty w stylu *enfant terrible*, jak Morrisona czy Hen-

⁴ Nie wierzę już w style. Mam na myśli to, że nie wierzę, że istnieje coś takiego jak chiński, japoński czy jakikolwiek inny styl walki. Różnorodność nie jest tu możliwa, no chyba że znalazłby się ktoś, kto miałby trzy ręce i cztery nogi. Zasadniczo człowiek ma jednak tylko dwie dłonie i dwie stopy. To nie style dzielą ludzi, a ich nauki, z czasem stające się świętą prawdą, której nie sposób zmienić. Jeśli natomiast nie masz stylu, jeśli mówisz po prostu: „Oto jestem – istota ludzka, jak mogę wyrazić siebie całkowicie i w pełni?” – cóż, tą drogą nie stworzysz stylu, ponieważ styl jest krystalizacją. Ta droga to proces ciągłego rozwoju. (przeł.: Piotr Momot) (Źródło ang. cytatu: The Pierre Burton Show: Interview with Bruce Lee. <http://usuarios.multimania.es/bruce/entrev.htm>. 23.03.2011).

drixa. Legendarni jazzmani również nie byli gorsi pod tym względem. Niektórzy zazdroszczą im rozmachu. Próbuje Cię też sprowokować, abyś trochę ponarzął...

Prawda jest taka, że procent ludzi uzależnionych od różnego rodzaju specyfików, a także procent wariatów, showmanów, degeneratów czy kompletnych idiotów jest nie tylko identyczny w każdym gatunku muzycznym, ale i w każdej profesji życia codziennego, wśród stolarzy, sportowców, nauczycieli akademickich, lekarzy, prawników, spawaczy, projektantów, informatyków, biznesmanów, naukowców, muzyków etc. etc. Znasz to powiedzenie: *there's no business like show business?* (śmiech). Pewne środowiska po prostu mocno eksponują ten przedział zachowań społecznych z przyczyn czysto marketingowych, ponieważ generują w ten sposób olbrzymie zyski. Dla niektórych generowanie zamętu czy nawet skandali jest jedynym sposobem gwarantującym istnienie. Weźmy całą masę kretyńskich celebrytów, którzy są znani z tego, że są znani. Prawdziwa sztuka podobno nie szuka poklasku, natomiast w dalszym ciągu trzeba ją sprzedawać, jeżeli kierujemy się chęcią zysku. Sposoby na to są różne, to oczywiste. Nie ma sensu dalej tego rozwijać, jeżeli ktoś ma w ręku to pismo jest prawdopodobnie świadom funkcjonowania mechanizmów społecznych. Szorowanie twarzą po ziemi niektórym imponuje i kojarzy się z wolnością. Gusta są różne, potrzeby również. Jednym to służy, drugich niszczy. Kwestia polega na odpowiednim dopasowaniu programu szkoleniowego do specyfikacji danego osobnika.

Wszyscy żyjemy w konkretnych środowiskach, i to wielowarstwowych. To może być dość sugerujące pytanie – ale wskaż proszę, które aspekty otoczenia odbijają się wyraziściej w Twojej sztuce: miasto, relacje międzyludzkie, podróże, wielkie wydarzenia.... A może nic z tych rzeczy szczególnie?

Miasto? Nie sądzę. Mieszkam obecnie w małym mieście, z wyboru. Pomieszkiwałem w dużym, nie miało to wpływu na moją pracę. Może zamieszkać w Nowym Jorku, to chyba jedyna sensowna zamiana w moim wypadku. Nowy Jork to jednak nie miasto, to Nowy Jork. Środowisko czyni go wyjątkowym, zwłaszcza scena brooklyńska. Nowy Jork to może obecnie zbyt szeroko powiedziane. Brooklyn w tej chwili najbardziej liczy się muzycznie. Jedna dzielnica, a skupia tak niewyobrażalnie ogromną ilość geniuszy muzycznych, rzekłbym wręcz kosmitów. Relacje międzyludzkie? Absolutnie nie pozwalam sobie na interferencje tego typu czynników. Podróże? Wielkie wydarzenia? Podróże kształcą. Na pewno. Podróże poszerzają światopogląd, wielkie wydarzenia czasem w brutalny sposób go modelują. Jaka jest funkcja sztuki, jej zastosowanie? Jaka powinna być sztuka? Prawdziwa? Co to znaczy prawdziwa? Czy oznacza to tyle, że powinna być szczerą? (śmiech) Wiesz jak to brzmi... Rozmawiałem kiedyś o tym z moim przyjacielem, rzeźbiarzem Bartoszem Ulatowskim. Zajmuje się on klasycznymi oprawami broni japońskiej oraz japońskim złotnictwem, w którym to osiągnął stopień mistrzowskiego kunsztu i wirtuozerii, pozostając jedną z nielicz-

nych osób na świecie poza Japonią, która zgłębiła tajniki tej trudnej sztuki. Często dywagujemy na mniej lub bardziej sensowne tematy, m.in. na temat sztuki, wiesz... rozmawiał muzyk z rzeźbiarzem... Kiedyś doszliśmy do wniosku, że sztuka jako taka jest to element w społeczeństwie najmniej potrzebny, ale za to najbardziej ważny. Jeżeli chciałbyś porównywać artystę do ratującego życie chirurga, lekarza czy naukowca, który poprzez swoją pracę generuje lepsze zrozumienie rzeczywistości, poprawia jakość życia, to artysta wypadnie raczej niespecjalnie. Jeżeli natomiast zastanowisz się nad tym, co po nas pozostało, czy pozostanie...? Spójrz na Egipt, Mezopotamię, ogólnie na kulturę starożytną chociażby. Pozostała tylko sztuka, ona jest tym, co odróżnia nas od reszty zwierząt. Jaka powinna być? Czemu służyć? Powinna być aktualna, oddawać ducha czasów, w których powstaje. Można nawiązywać owszem, natomiast powielanie jest moim zdaniem całkowicie pozbawionym sensu, sprowadza sztukę do rangi rzemiosła. Tworząc zawsze w pewien sposób oddajemy jakkolwiek rozumianą rzeczywistość nas otaczającą. Jeżeli mówimy o tym, czego nie widzieliśmy, nie doświadczyliśmy, to w jaki sposób możemy być prawdziwymi, autentycznymi twórcami? Sztuka jest szczerą również, gdy przemawia do swojego pokolenia, koresponduje z kontekstem, w którym powstaje. Istnieją prawdy absolutne we wszechświecie, niezmiennie od zarania dziejów i jako takie próbuje się je obrazować za pośrednictwem różnych środków wyrazu, nie można jednak pomijać aktualnego kontekstu dziejowego.

W końcu muszę i o to zapytać: do jakiego stopnia Twoje studia filozoficzne mogą według Ciebie odzwierciedlać się w muzyce? Wpływowi muzycy bywali najróżniejszymi ludźmi, niekiedy bez wykształcenia. Myślisz, że byłbyś innym muzykiem bez akademickiego kontaktu z filozofią?

Daj spokój, Witold... Co to znaczy bez wykształcenia? Bez udokumentowanego urzędowo zaświadczenia o ukończeniu państwowego kursu w danej dziedzinie? Zadajmy sobie pytanie, jak wiele pokoleń profesorów wykształcili poprzez swoją twórczość ludzie, o których mówisz. Jest to ostatni aspekt, który mógłby mieć wpływ na moją muzykę. Myśl wschodnia naturalnie wywarła na mnie ogromny wpływ, w każdym aspekcie mojego życia. Na uniwerku nikt o filozofii wschodniej nawet nie wspomniał. To jest zastanawiające.

Krzysztof Knittel dostarczył nam parę swoich rysunków jako uzupełnienie do wywiadu. Ty również udzielasz się nam tutaj foto- i graficznie. Czy w gronie znanych Ci muzyków częste są przypadki sięgania po inne formy wyrazu niż gra czy kompozycja?

Wiesz... to jest raczej chyba tak, że jeżeli jesteś coś w stanie zrobić samodzielnie, to nie jesteś zdany na przymus współpracy z grafikiem, od razu w fazie projektowej osiągasz zamierzony rezultat. W Nowym Jorku funkcjonuje pewna fraza, często sto-

sowana w ramach komentarzu: *man, this is 21st century i guess: do it yourself*. Jeżeli jesteś w stanie sam stworzyć zadowalającą ciebie oprawę graficzną, dlaczego miałbyś zwracać się z tym do kogoś innego? Faktycznie projektuję plakaty, ulotki, a nawet bilety na swoje koncerty, zaprojektowałem w całości moją stronę internetową oraz całą masę innych rzeczy. Projektowanie jest bardzo przyjemne. Jakość zupełnie innego rodzaju niż tworzenie muzyki. Może być *stricte* indywidualne. Zajmowałem się aktywnie plastyką przez 16 lat, od piątego roku życia, aczkolwiek w formie analogowej. Coraz lepiej opanowuję obsługę programów graficznych, więc i projekty nacechowane są coraz lepszą jakością.

Na koniec pozwolę sobie na krótki – może pretensjonalny – eksperyment myślowy: jakieś straszne okoliczności powodują, że znikają wszystkie instrumenty muzyczne, czyli także saksofony, klarnety... Kim byś się wówczas poczuł? Człowiekiem.

Bibliografia:

Noë, A. 2009. *Out of Our Heads. Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness*. New York: Hill and Wang.

Źródła internetowe:

Qutoe DB. [Http://www.quotedb.com/quotes/1165](http://www.quotedb.com/quotes/1165), 23.03.2011.

The Pierre Burton Show: Interview with Bruce Lee. [Http://usuarios.multimania.es/bruce/entrev.htm](http://usuarios.multimania.es/bruce/entrev.htm), 23.03.2011.

The Jazzet. [Http://athensjazztet.com/jazz-quotations/](http://athensjazztet.com/jazz-quotations/), 23.03.2011.