



Droga

Wywiad z Bartłomiejem Bratem Olesiem⁸²

Witold Wachowski

Zrealizowano: kwiecień 2012; opublikowano online: 31 grudnia 2012

Wypowiedziano wiele słów (różnej jakości) na temat muzyki. Czy zdarzało się, że zirytowały Cię pytania typu: „Czym jest jazz?”, „Co czujesz, gdy grasz?”, „Na czym polega istota improwizacji?” – czy zbyt mocno jeszcze Cię one nie dotknęły?

Pytania tego typu w ogóle mnie nie dotyczą. Ludzi, którzy potrzebują klasyfikacji, muzycznych etykietek, zawsze intrygowało, jak powstaje muzyka, czym jest dla wykonawców, co czują podczas jej tworzenia. Stąd biorą się takie czasem prowokatorskie pytania i nie ma co się na nie irytować. Odnoszą się one, niekoniecznie świadomie, do zagadnienia wyrażania siebie poprzez muzykę, co wbrew pozorom nie jest wcale łatwe i popularne wśród muzyków, szczególnie tych młodszych i gruntownie wyedukowanych. Żeby artysta mógł odpowiedzieć sobie na te pytania, potrzebny jest proces, którego nierozzerwalną częścią są nieustanne wątpliwości co do obranej drogi, uniwersalności tego, co się robi itp. To właśnie w wyrażaniu siebie poprzez muzykę tkwi, moim zadaniem, istota improwizacji, ale żeby tego dokonać, trzeba osiągnąć wysoki poziom świadomości muzycznej, nie tylko instrumentalnej i stylistycznej, ale także mentalnej. Wiadomo, łatwiej o poklask, używając zapożyczeń, języka, który został przez kogoś znanego stworzony i zaakceptowany przez środowisko, muzyków i słuchaczy.

Czy zdarzało Ci się zdenerwować z powodu recenzji? Może to sprawa charakteru – ale może trzeba po prostu zachować spokój ducha między entuzjazmem „fana” muzyki a chirurgicznymi narzędziami krytyka muzycznego?

Jeśli recenzja jest durną amatorską wypociną, to czasem pozostaje tylko załamać ręce. Niestety rzetelnej jazzowej krytyki w naszym kraju jest coraz mniej. Łatwo jest pisać o rzeczach uznanych i stereotypowych, nieważne, czy to mainstream, czy tak zwana awangarda. Zarówno w jednej, jak i drugiej stylistyce znajdziemy setki takich samych „letnich” nagrań. Tu nie ma ryzyka. Ryzyko pojawia się przy okazji pisania o rzeczach poszukujących, na granicy stylistyk, wymykających się utartym standardom; bywa, że jedna recenzja obnaża czasem całą prawdę o piszącym. Za sprawą internetu pojawia się co prawda nowa tendencja: blogi, na których autorzy wyrażają swoje opinie o pły-

⁸² http://oles-oles.com/BBO_english

tach i koncertach lub po prostu dzielą się informacjami o tym, czego ostatnio słuchają i co ich zdaniem wydaje się interesujące. Nie ma to jednak zbyt wiele wspólnego z profesjonalną krytyką. Jest to jednak bardzo cenne zjawisko, dlatego że prowadzi do nieustannej wymiany informacji między ludźmi zainteresowanymi, którzy kupują płyty i słuchają muzyki.

W swojej biografii muzycznej masz również kartę rockową. Jak w tej chwili odnosisz się do rocka? A z drugiej strony: czy bywało, że ktoś z towarzyszących Ci w tamtych czasach muzyków czy słuchaczy potraktował Twoją obecną drogę jako rodzaj „zdrady” młodzieńczych dróg artystycznych? Nie musi być to regułą (mamy przecież nieobcy Ci jazz-rock i inne fuzje).

Rock to moje muzyczne początki, grałem z kolegami „z podwórka”, z którymi nie mam od dłuższego czasu żadnego kontaktu, nawet nie spotykam ich na ulicy. Jednak moje pierwsze oficjalne nagranie powstało z grupą bluesową, a nie rockową. Nigdy nie czułem się muzykiem rockowym pełną gębą. Były to lata, kiedy bardziej interesowało mnie, by w ogóle grać – nie do końca ważne było, co. Epizod bycia muzykiem do wynajęcia, który zagra rocka w Jarocinie, bluesa i wszystko, co trzeba, tam, gdzie trzeba, mam już dawno za sobą. A propos: rocka słucham czasami, Bruce Springsteena, Roberta Planta, Pink Floyd czy Tangerine Dream, ale głównie starszych nagrań. Fascynacja Vinnie Coulaiutą minęła mi z wiekiem, choć jego częśćka na pewno gdzieś we mnie została. Rock to nie do końca moja muzyczna wrażliwość, drażnią mnie rozkręcone gitary. Zdradzanie ideałów nie ma tutaj miejsca, bo i podejście było raczej młodzieńcze.

Jak bardzo Twoja droga do profesjonalizmu była profesjonalna, to znaczy mierzona dyplomami? To jednocześnie pytanie o pojęcie „profesjonalizmu” i „edukacji” w sferze jazzu i muzyki o jazzowej proweniencji.

Moja droga do profesjonalizmu była dość wyboista. Kończyłem szkoły muzyczne o profilu klasycznym: marimba, wibrafon, kotły były moją muzyczną codziennością. Jednak żaden z tych instrumentów nie był do końca tym wybranym, na którym czułbym się swobodnie jako muzyk. W domu rodzinnym zawód muzyka nie cieszył się szczególnym poważaniem. Ojciec był co prawda dyrygentem, ale jazz?! Pierwsze bębny poskładałem sobie sam, uchwyty zrobiłem z kranu i krążków hokejowych z pomocą ojca kolegi, który był tokarzem i zrobił dla mnie kilka elementów, dzięki którym udało się to wszystko złożyć. W wieku 17 lat nagrałem pierwszą płytę z zespołem Blustro Blues Band i tak się zaczęło. Kiedy usłyszałem pierwszy raz Charliego Parkera – zostałem porażony, pojawił się jazz. Ćwiczyłem jak wariat po 11 godzin dziennie, bo wiedziałem, że jeśli chcę grać jazz, muszę mieć instrument w małym palcu. Wiele godzin prób, wiele różnych projektów, aż w końcu pojawiły się pierwsze nagrania z Custom Trio, Andrzejem Przybielskim, Adamem Pierończykiem, recenzje i obecność na muzycznym rynku.

Pojęcie profesjonalizmu w sensie uniwersalnym to moim zdaniem szczerze i głębokie podejście do tego, co się robi. Wszystko zależy od nastawienia i tego, co chce się osiągnąć. Podstawy rzemiosła trzeba bezdyskusyjnie znać. Wiadomo, że szkoły pomagają, ale nie są w stanie nauczyć kreatywności, jeśli jej się nie posiada. Wystarczy wymienić cztery nazwiska: Louis Armstrong, Charlie Parker, Miles Davis, Bill Evans. Każdy z nich w dzisiejszych akademickich kategoriach oceny byłby zapewne amatorem bez dyplomu, a przecież to oni zmieniali oblicze muzyki. Obserwując jej rozwój, nie tylko tej jazzowej, dostrzegam coraz większy spadek kreatywności i oryginalności. To wielki paradoks: choć mamy coraz więcej świetnie wykształconych muzyków, kreatywność w muzyce spada.



W sieci można obejrzeć sympatyczny filmik prezentujący „przenośny” występ grajków ulicznych: Twój, Marcina oraz Mikołaja Trzaski. Z kolei krytycy i słuchacze chylą czoła przed takim projektem jak „Contemporary Quartet”. To dość szeroki artystyczny oddech, od współczesnego trubadura do klimatu Warszawskiej Jesieni. Chciałbyś go utrzymać? A może właściwy kierunek rozwoju biegnie od pierwszego do drugiego, a ten, kto zagości na stałe na muzycznych salonach, traci autentyczność ulicznego grajka?

Ten, jak go nazwałeś, sympatyczny filmik był jednorazowym przypadkiem na poziomie artystycznym Mikołaja Trzaski. Powstała z tego płyta i krótki filmowy przerywnik, kompletnie bez znaczenia dla mnie i całej liczby poważnych projektów, którymi się na co dzień zajmuję, jak Contemporary Quartet, Chamber Quintet, Oleś Duo i wiele innych. To z nimi chciałbym być utożsamiany. Uliczny występ z Trzaską można rzeczywiście nazwać artystycznym oddechem lub wyjątkiem od reguły, bo nigdy nie grałem na ulicach. Natomiast jedna rzecz pozostaje niezmienna: nieważne, gdzie występuję, zawsze staram się zachować muzyczny autentyczność.

Filharmoniczne tło „Contemporary Quartet”, precyzja „Mikro Muzik”... zagrałbyś Weberna? Lub któregoś z tych innych punktualistycznych, zegarmistrzowskich kompozytorów, operujących w mikroskalach i na skraju ciszy? Myślisz o takich lub podobnych projektach?

Takie projekty to już przeszłość. Nie ma sensu wchodzić dwa razy do tej samej rzeki, trzeba iść naprzód.

Z drugiej strony mamy pokusę jazzowej rebelii, Brötzmannowej mocy, wyzwolonej improwizacji i romantyczno-buntowniczej wiary w sztukę, która zmienia świat. Pamiętając o Twojej rockowej karcie – czy odnajdujesz się w tym? To nie pytania na zasadzie albo-albo, bo próbuję wydobyć więcej niż jedną warstwę Twojej artystycznej osobowości.

Idealy Brötzmanna są mi całkowicie obce, czy to z perspektywy rockowej, jazzowej, czy filharmonicznej. Nie interesuje mnie taka muzyka, tylko poszukiwania własnej drogi twórczej. Nigdy nie próbowałem robić muzycznych rewolucji, raczej odnaleźć drogę dla rozwoju własnej indywidualności, kompozytorskiej i instrumentalnej. Peter Brötzmann jest dla mnie muzycznym odpowiednikiem Pollock'a, nikt w świecie tak zwanych sztuk pięknych nie będzie malował jak on, bo to byłaby wielka wpadka. Jednak jak widać w świecie free jazzu epigoni Brötzmanna mają się całkiem dobrze. Otwierają się nawet polskie departamenty, pytanie tylko po co? A propos wiary w sztukę zmieniającą świat: gdyby było to możliwe, świat po Bachu powinien być sielanką.

Pytania typu: na czym polega „istota” muzyki, jazzu, improwizacji – należą do tych „zakazanych”. A czym jest nowa muzyka czy też „nowość w „muzyce”? Czy kompozycje i wykonania braci Oleś to nowa muzyka? Czy płyty Trane'a to już „stara” muzyka?

To trochę sztuczne i moim zdaniem mylne rozgraniczenie. Muzykę można podzielić na dwie kategorie, dobrą i złą. Ta pierwsza jest z natury swej dodatkowo jeszcze oryginalna. Szukanie nowości w muzyce jest dziś stratą czasu, chyba że przyjmiemy założenie: nowa muzyka to ta, która powstaje obecnie. Muzyka Trane'a mimo wieku i ilości kopistów jego wielkiego talentu nie zestarzała się ani troszeczkę, bo jego duchowości po prostu skopiować się nie da. Istota muzyki to nie dźwięki, które każdy może zagrać, istotą muzyki jest to, co te dźwięki sobą wyrażają. Jeśli nasza muzyka wzbudza emocje, a słuchacze odnajdują w niej rzeczy oryginalne, to jest to bardzo miłe, nieważne, czy ktoś nazwie moją muzykę starą, czy nową. Dla mnie najważniejsza jest droga. Proces mojego ciągłego rozwoju jest na pierwszym planie, jako kompozytora, ale głównie jako instrumentalisty. Taka droga nigdy się nie kończy, bo ja cały czas się rozwijam, moja muzyka wciąż ewoluuje, łagodnie, można powiedzieć: staje się bardziej wytrawna.

Powiedz proszę, co sądzisz o takim ujęciu podobno najbardziej popularnego procederu ćwiczenia się w improwizacji: [1] analiza harmonii, [2] dobór „skal” i dźwięków akordowych, [3] reorganizacja „licków”, czyli wyćwiczonych fraz lub ich fragmentów, w odniesieniu do stosowanej rytmiki, wreszcie: [4] budowa stwarzającej napięcie formy.

To bardzo dobra akademicka analiza, przydatna na potrzeby edukacji, bo dobrze jest wiedzieć, co jest w utworze grane. Pytanie tylko, czy kiedy wprowadzisz ją w życie jako zasadę, to czy naprawdę będziesz improwizował? Bycie prawdziwym improwizatorem wymaga trzech etapów rozwoju: imitacji, symulacji i innowacji. Ten ostatni etap jest najtrudniejszy i nie każdemu muzykowi zależy na tym, żeby do tego etapu dotrzeć. Większość zadowala się etapem pierwszym. Łatwiej wtedy o poklask i akceptację. Żeby tak naprawdę improwizować, trzeba słuchać muzyków, z którymi się gra, oraz tego co się wokół ciebie dzieje. Jednocześnie mieć tyle swobody wykonawczej, żeby twórczo reagować, wspólnie budując muzyczną dramaturgię.

Współpracowałeś z różnymi i niejednokrotnie wybitnymi muzykami. Co bardziej ułatwiało Waszą współpracę: czy warsztat tych muzyków, świetnie wpasowujący się w Twoje potrzeby, czy też – Wasze dopasowanie się charakterami czy poglądami, a współpraca muzyczna była tego efektem?

Każdy człowiek ma inny bagaż doświadczeń i inaczej postrzega muzykę, trudno zatem wymagać, żebyśmy wszyscy się rozumieli na tym samym poziomie. Nie ma jednej zasady, choć warsztat zawsze pomaga, najważniejsza jest jednak otwartość. Przy współpracy z wielkimi indywidualnościami efekt muzyczny zawsze jest wynikiem styku charakterów. Czasami proces twórczy jest łatwy, bo artysta, którego nieraz znam tylko z jego nagrań, idealnie odnajduje się w mojej muzyce i potrafi ją rozwinąć, wnosząc swój charakter. Czasem trzeba sposobu, dłuższej chwili, rozmowy – często na zupełnie pozamuzyczne tematy, żeby „zażarło” – choć, jak do tej pory, nie było z tym większego problemu. Kiedy zaprasza się danego artystę świadomie, nie ma rozczarowań. Najważniejsza rzecz: trzeba umieć słuchać siebie nawzajem i ta reguła obowiązuje wszystkich.

Publiczność: czy pełni – i jeśli tak, to jaką – rolę w Twoim rozwoju muzycznym? Czy możliwe, że ona w jakiś sposób współpracuje z Tobą/Wami podczas koncertów? Odpowiedź nie wydaje się oczywista.

Publiczność jest bardzo istotna, jeśli jest wrażliwa i słucha – otrzymuje więcej, jeśli nie – trzeba o nią walczyć. Czasem nie warto nawet próbować i pozostaje robić wszystko najlepiej na tyle, na ile pozwala zastana sytuacja. Publiczność zawsze jest częścią koncertu, jest jednym z muzyków spektaklu. Ludzie, kupując płyty, dają dowód swojego zainteresowania tym, co robimy. Wspierają naszą pracę, nadając tym samym sens naszemu działaniu. Tym bardziej to cenne, bo – jak powszechnie wiadomo – muzyka jazzowa nie cieszy się spektakularną popularnością.

Tworzyłeś również muzykę do sztuk teatralnych oraz filmu. Jaki to rodzaj doświadczenia? Można je określić po prostu jako „ilustrowanie” lub „akompaniowanie” – czy to nie na tym polega taka praca?

Sama praca kompozytorska nie różni się specjalnie od pisania muzyki po prostu. Jedyna różnica polega na przekonaniu reżysera czy producenta, że dana kompozycja naprawdę pasuje do konkretnej sceny [śmiech]. Wszystko zależy od wrażliwości, otwartości i elastyczności osoby, która daną muzykę zamawia. Czasem jest ona ilustrowaniem, czasem akompaniowaniem. Pisanie muzyki teatralnej i filmowej to zazwyczaj praca zlecona i niczym nie różni się od pracy w usługach. Fryzjer czesze tak, jak życzy sobie klient, może niestety spotkać się z życzeniem ułożenia loków na łysinie.

Grywałeś na różnych instrumentach; ostatecznie znamy Cię jako perkusistę. Jak bardzo czujesz się związany z tym instrumentem(ami)? Do tego stopnia, że – dajmy na to – brzmienia instrumentów perkusyjnych Ci się śnią lub towarzyszą myśleniu o muzyce?

Perkusja jest jedną z najważniejszych rzeczy w moim życiu, nazywam ją żartobliwie swoją kochanką. Ilość czasu, jaką spędziłem przy tym instrumencie, jest niepoliczalna, nawet dziś staram się ćwiczyć trzy, cztery godziny dziennie, ciągle coś zmieniając, czy to w technice gry, czy w samym instrumencie. Mówiąc poważnie, żeby grać muzykę zawodowo, trzeba czuć swój instrument, jeśli się go nie czuje nie można na nim dobrze grać. Perkusja daje mi swobodę wyrażania siebie i stanowi medium, przez które opowiadam swoje historie. Komponuję jednak przy fortepianie, choć nigdy nie wystąpiłbym, grając na nim publicznie.

Tym mnie zaintrygowałeś. Dlaczego właśnie fortepian? To kwestia własnych upodobań, czy szczególnych właściwości tego instrumentu, jego brzmienia itd.?

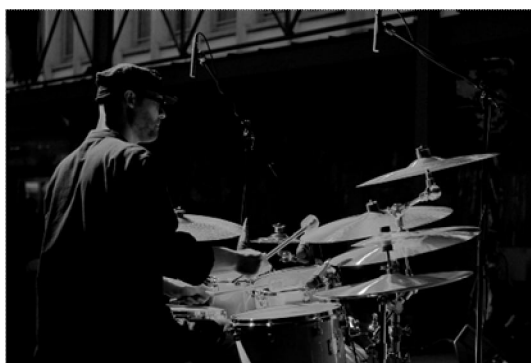
Fortepian dlatego, że jest do tego celu najwygodniejszy. Gdybym miał słuch absolutny, to pewnie mógłbym się bez niego obejść, a tak potrzebuję instrumentu, na którym można sprawdzić melodie, skale, akordy czy rozwiązania harmoniczne. To nic niezwykłego – bardzo wielu kompozytorów używa fortepianu do tworzenia muzyki.

Czy mógłbyś – na prośbę i potrzebę niektórych swoich słuchaczy a naszych czytelników – pokrótce „przedstawić” sprzęt, na którym grasz? W sensie składu, marki, żywotności jego części itp. Czy można mówić o zestawie perkusyjnym typowym dla muzyki improwizowanej, jazzowej...?

Od piętnastu lat używam instrumentu Yamaha Maple Custom o wymiarach: bass drum 18"x14", tomy 10"x8", 12"x8", 14"x10", werbel 14"x4". Talerzy firmy Zildjian, których kompletowanie zajęło mi mniej więcej dwadzieścia lat – używam obecnie następującej konfiguracji blach: 22" K Constantinople Thin High Ride, 22" K Constantinople Overhemmered Thin Ride, 20" K Light Flat Ride, 18" K Constantinople Crash, 19"

K Custom Dark China, 13" K Constantinople Hi Hat, 9" Oriental Trash Splash oraz 8" ZBT/ZHT splash Hi-Hat. Naciągi: Remo Ambassador Coated, pałek firmy Osca4Drums mojej sygnatury, która całkiem niedawno zrobiła dla mnie nowy model tym razem z drewna hikorowego. Zmiana techniki przyniosła ze sobą potrzebę zmiany kształtu pałki oraz rodzaju drewna. Hikora jest cięższa i mniej sprężysta niż klon, którego do tej pory używałem, łatwiej jest kontrolować ją w dłoni, co nadaje mojej grze więcej spokoju i dużo głębsze brzmienie. Używam statywów firmy Yamaha.

Model Maple Custom to szalenie wygodny instrument pod względem rozmiarów i ustawienia. Po wielu latach skompletowałem instrument marzeń, który sprawdza się zarówno w studio, jak i na wszelkiego rodzaju scenach, pozwala on mojej grze na ciągły rozwój i ewolucję.



Patrizia Bovi z *Ensemble Micrologus* uważa, że błędem jest rzutować własną osobowość na wykonywaną muzykę; należy raczej ustawić się w pozycji sługi muzyki (pomimo tego postulatu wykonania jej zespołu nie są pokorne i „konserwatoryjne”, ale pełnokrwiste i charakterystyczne). Jaka jest Twoja opinia na temat dopuszczalnej ekspansji osobowości wykonawcy?

Nie znam ani Patrizi, ani jej zespołu, niestety. Wszystko zależy od tego, czy grasz własną muzykę, czy skomponowaną przez kogoś innego. Czasem kompozytor lub leader zespołu zaprasza danego artystę z myślą o jego brzmieniu, ekspresji. To opinia, której zastosowanie bardziej dotyczyć może tak zwanej muzyki poważnej, gdzie większość zapisanych partii ma ściśle określony sposób wykonania, chyba że kompozytor życzy sobie inaczej. Wykonawca jest tylko narzędziem. W muzyce jazzowej indywidualność wykonawcy jest rzeczą pierwszoplanową. Dla mnie osobiście ekspresja zawsze musi być podporządkowana wykonywanej kompozycji, ale z zachowaniem wrażliwości artysty. Zawsze dobrze jest opowiadać na temat. To właśnie pomysł na interpretacje powoduje, że muzyka żyje i można wykonywać ją w nieskończoność na różne sposoby.

Jak bardzo Twój zawód wpłynął ogólnie na Twoją osobowość i organizację życia przez dotychczasowe lata? Mam na myśli potrzeby, rezygnacje i ograniczenia, tryb życia.

Trudne pytanie. Jeśli chcesz być muzykiem i żyć z muzyki, nie masz wyjścia – musisz podporządkować swoje życie muzyce i związanym z tym ograniczeniom, a to zmienia bardzo wiele. Staram się żyć w miarę normalnie, na ile pozwala rzeczywistość wykonywania tego zawodu, zarówno finansowa, jak i organizacyjna. Generalnie trzeba stosować sztukę przetrwania. Liczbę propozycji, które przychodzą, można policzyć na palcach jednej ręki. Pytanie o rezygnacje i ograniczenia wołałbym przemilczeć. Ważna jest samodyscyplina, rytm pracy. Ćwiczenie, komponowanie, analizowanie muzyki składają się na moją codzienność.

Czy nasze polskie realia funkcjonowania życia muzycznego nadal pozostawiają dużo do życzenia – czy już zmieniło się to (lub wyraźnie zmienia) w ciągu ostatnich lat?

Trudno czasem zachować godność, rozmawiając z ludźmi, którzy rozporządzają pieniędzmi na kulturę w naszym kraju. Widzą oni tylko wierzchołek góry lodowej, a ten zawód to całe lata ciężkiej nieustającej pracy. Zmieniło się tyle, że mamy coraz więcej muzyków, którzy grają coraz lepiej za coraz mniejsze pieniądze, albo nie grają prawie wcale. Rynek podzielił się na tych, którzy grają za żałosne stawki, oraz rynek gwiazd. Polska staje się coraz większym zaściankiem muzycznym. Trudno myśleć z nadzieją o nowych projektach, płytach i dalszym rozwoju.

Czego słuchałeś ostatnio?

Słucham muzyki nie tylko dla przyjemności, to tylko jeden z aspektów. Staram się być na bieżąco z tym, co się dzieje na rynku, w związku z tym słucham różnych rzeczy – czasem jednorazowo. Słuchając, analizuję płyty pod kątem muzycznym czy instrumentalnym. Nie ma sensu wymieniać tu wszystkich płyt, które ostatnio przesłuchałem. Natomiast jeśli pytasz, jaką płytą zrobiła ostatnio na mnie wrażenie, to powiem.

?

Joe Henderson – *Power to the people*; Kenny Werner – *Baloons*; Thomas Savy – *French suite*; Jacaszek – *Glimmer*; Branford Marsalis – *Four MFs Playin' Tunes*.

Zdjęcia: Blanka Tomaszewska i Grzegorz Domagała