

## Henryk Gembalski – Autoreferat

### 1. Inspiracje

W „Posłowiu” zamykającym moją publikację „Improwizowana forma otwarta – między wolnością a koniecznością” postawiłem pytanie o wpływ kultury, tradycji i edukacji na oryginalność dzieła sztuki. Jest to tak naprawdę pytanie o tożsamość nie tylko dzieła, ale przede wszystkim jego twórcy. Jako takie, stanowi ono punkt wyjścia do refleksji nad źródłami osobistego języka i kluczowych inspiracji, a także – a może najpierw – nad światem wartości, którego emanacją jest proces twórczy. Mówimy tu w istocie o *tradycji*, która jest sumą tego „co już było”, *pamięcią*, wyznacza azymuty i porządkuje. Przechodząc przez kolejne fazy *poznania* budujemy hierarchiczny ład, wspierani przez intuicję, wrażliwość i predyspozycje – czyli *talent*. Rozpatrując kwestię *talentu*, w znaczeniu, w jakim termin ten pojawia się w dziele Władysława Tatarkiewicza „Dzieje sześciu pojęć” w rozdziale „Twórczość: dzieje pojęcia, dzieje nazwy”, można uznać, że jest to czynnik występujący (u twórcy) obiektywnie, i jako taki umożliwia i ułatwia przyswajanie kodów języka. Otwiera to perspektywę osobistej i „tożsamej” syntezy, a zatem tak poszukiwanej i pożądanej przez twórców *oryginalności*.

Odnosząc się do powyższych stwierdzeń i analizując własne doświadczenie, widzę najpierw dom rodzinny, w którym muzyka miała swoje trwałe miejsce jako „aura” i sfera piękna, a zarazem element codzienności. Jakże powszechna na Górnym Śląsku tradycja muzykowania, kultywowana w rodzinach moich Rodziców, czyniła oczywistą umiejętność gry na instrumencie: Mama na fortepianie i Ojciec na skrzypcach. Wspomnienie dzieciństwa to spektakle operowe w Teatrze Śląskim w Katowicach – być może źródło moich późniejszych związków ze światem teatru – których Mama była miłośniczką i wiernym widzem. I domowe występy wokalne (jeszcze w okresie przedszkolnym) z bratem Julianem tworzącym akompaniament fortepianowy, w repertuarze aktualnym – czyli z piosenkami Beatlesów. W sytuacji, gdy troje starszego rodzeństwa edukowało się muzycznie, naturalnym wyborem (rodziców) była szkoła muzyczna. Doskonali przedwojenni nauczyciele, pełni godności i z poczuciem własnej wartości Lwowiacy i Niemki – to oni pomogli stawiać pierwsze kroki na drodze prowadzącej do świadomie wybranej profesji.

Wczesne lata licealne to czas niezmiernie determinującego odkrycia: jazz i improwizacja, i zaraz potem pierwszy zespół z kolegami z klasy, który ewoluując (personalnie i muzycznie) przez kilka lat, zaczął występować pod szyldem „Dzieci Adama”, grając we własnym, nie „podrabiającym” nikogo stylu, i własne (głównie utalentowanego pianisty Jana Daszka) kompozycje. Gdy w 1978 roku „Dzieci Adama” otrzymały główną nagrodę w bardzo



prestizowym konkursie festiwalu „Jazz nad Odrą”, stało się jasne, że wybór się dokonał, a w moim przypadku wzmocniła go nagroda indywidualna. I choć grupa nie przetrwała długo na rynku muzycznym, dla mnie konkurs i status laureata okazały się wehikułem umożliwiającym intensywną współpracę z muzykami wielu odmiennych nurtów i z różnym zawodowym doświadczeniem. Praktyka koncertowa i nagraniowa pozwalała weryfikować wiedzę i umiejętności – również te zdobywane na rozmaitych warsztatach, i budować własny wizerunek muzyczny oraz identyfikowalność.

## 2. Doświadczenie

Gdy przed kilkoma laty na użytek sprawozdawczości dokonałem przeglądu swojej aktywności zawodowej jako muzyka improwizującego, doliczyłem się ponad sześćdziesięciu zespołów, które działały regularnie (tzn. miały przynajmniej jeden program prezentowany w dłuższym okresie czasu) albo (a częściej „i”) zarejestrowały sesję nagraniową (np. radiową, co było dość częste w latach 70-tych i 80-tych), bądź wydały płytę. Najbardziej znaczące z nich to: Pickup Formation zgłębiający wpierw stylistykę coltrane’owska a potem harmolodic wg azymutu wyznaczonego przez Prime Time Ornette Colemana, składy firmowane przez Kazimierz Jonkisz, o zdecydowanie jazzowym profilu, InFormation (jazz) i Electric InFormation (fusion) Sławomira Kulpowicza, BasSpace Witolda Szczurka (obecnie Vitold Rek) – dwie edycje o odmiennej stylistyce i w różnych składach. Od końca lat siedemdziesiątych intensywnie rozwijała się moja współpraca z muzykami niezwykle prężnych środowisk: Krakowa, Warszawy, Kielc i Szczecina. Wielu z nich stało się z czasem filarami polskiej sceny jazzowej: Włodzimierz Pawlik, Krzysztof Ścierański, Jacek Kochan, Włodzimierz Kiniorski, Michał Zduniak i wielu innych. Perkusista Michał Zduniak został na wiele lat (ponad dwadzieścia, do śmierci w 2009 roku) moim głównym partnerem muzycznym: graliśmy w duecie skrzypce – perkusja, i w bardziej rozbudowanych składach oraz pod różnymi sztyldami. Wystąpił m.in. na mojej autorskiej płycie (LP) „Die Sicherheit” wydanej w 1987 roku, która była „pokłosiem” wygranego przeze mnie Międzynarodowego Konkursu Skrzypków Jazzowych „Złoty Smyczek” w Szczecinie w 1986 roku. W połowie lat dziewięćdziesiątych Duet stał się elementem międzynarodowego projektu „Labirynt” – ukazało się pięć płyt CD: jedna w duecie („Natural”), w trio („Ethnic”) z mieszkającym we Francji basistą Krzysztofem Majchrzakiem oraz trzy („Labirynt”, „Exit”, „Motion Tissue” wydane przez amerykańską niszową wytwórnię Teal Creek Records) z amerykańskim saksofonistą Tomem Bergeronem. Labirynt występował głównie we Francji, ale też w Polsce i USA. Po śmierci Michała Zduniaka grupa zawiesiła działalność (choć nagraliśmy nie wydany na razie koncert video „Labirynt w Rondzie Sztuki w Katowicach”, z



udziałem perkusisty Adama Buczka) – w sezonie 2017 -2018 planowana jest reaktywacja grupy.

Pewnego rodzaju kontynuacją „Labiryntu Trio” jest trio z Krzysztofem Majchrzakiem i amerykańskim perkusistą Grant Calvinem Westonem, znanym ze współpracy z Ornette Colemanem, James Blond Umerem, Jamaladeen Tacumą i Vernonem Reedem, występujące pod nazwą „Magic Hands” (lub innymi, w zależności od wymagań agencji koncertowych) - zespół opublikował CD „Magic Hands” i wystąpił we Francji, Polsce, Austrii i Czechach. Tomasz Tłuczkiwicz, w tekście dołączonym do płyty „Opera in Haeven” (zresztą również z udziałem Michała Zduniaka), będącej wskazanym przeze mnie dziełem artystycznym w postępowaniu habilitacyjnym pisze (odnosząc się do „Magic Hands” ale wspominając też „Labirynt”): „Ta opera trwa nadal. Bawcie się na niej dobrze”

Kolejnym, bardzo ważnym elementem mojej aktywności koncertowo – nagraniowej jest (od roku 2000) udział w składzie Sekstetu Włodzimierz Nahornego. Ten niezwykle oryginalny artysta stworzył pięć autonomicznych programów opartych na twórczości Szymanowskiego, Karłowicza, Chopina, Maciejewskiego i Paderewskiego. Nie są to adaptacje ani opracowania – to nowe kompozycje na sekstet, oparte o wybrane utwory wymienionych kompozytorów. Ich interpretacja jest bardzo inspirującym doświadczeniem i wielką muzyczną przyjemnością.

Dokonując selekcji wydarzeń z muzycznej biografii, nie mogę pominąć krótkiej, zaledwie jednosezonowej pracy w orkiestrze Filharmonii Śląskiej. W 1983 roku pojawiła się możliwość pracy w tym zespole, i namówiony przez mojego nauczyciela p. prof Henryka Dłubisa przystąpiłem do egzaminu, po którym dostałem angaż do orkiestry. Dyrekcja wyraziła zgodę na pracę półetatową, szanując moje mocne zaangażowanie we własną działalność koncertową. I chociaż mnogość zajęć wykluczyły perspektywę kontynuowania tego eksperymentu, do dzisiaj ogromnie cenię czas spędzony w zespole Filharmonii i unikalne doświadczenie z nim związane.

Inną, równoległą ( i zasygnalizowaną wcześniej) sferą aktywności artystycznej był (w nieodległej przeszłości) teatr. Gdy jako 6 – 7 latek obserwowałem opery, zapewne naturalnie przyswajałem kod teatru – skrót, umowność i symbol zawarty w znaku. Kiedy w 1967 roku zacząłem występy w Teatrze Śląskim jako śpiewający statysta, scena stała się przestrzenią oswojoną – tym bardziej, że na estradzie pierwszy raz wystąpiłem dużo wcześniej, bo w roku 1964. Dramaturgia spektaklu dla dzieci została skonfrontowana w marcu 1968 roku z brutalnością wydarzeń dziejących się na wokółteatralnych ulicach, a tamte obrazy do dzisiaj mają fotograficzną wyrazistość.

Później – gdzieś w 1974 roku trafiłem w kręgi poszukujące – Teatr Poeton w Katowicach to było laboratorium prowadzone przez niezwykłego animatora, p. Mieczysława Niedźwiedzkiego, który ucząc kultury teatru, wychował wielu późniejszych graczy wielkiej sceny: Krzysztofa Globisza, Mariusza Saniternika



czy Ewę Ziętek. I tutaj zaznaczę – w teatrze nigdy nie byłem aktorem, a zawsze osobą „od muzyki” albo postacią sceniczną (wielokrotnie) „Henryk Gembalski” bez kwestii słownych i wypowiadającą się językiem muzyki.

Dlatego, gdy w 1982 roku – stan wojenny – Lech Raczak z Teatru Ósmego Dnia zaproponował mi współpracę, od razu wiedzieliśmy, że chodzi o ściśle artystyczną kooperację. „Teatr” był ikoną teatru alternatywnego i symbolem artystowskiego oporu wobec opresji władzy. Ten niezwykle ciekawy czas zakończyła emigracja zespołu i zamknięcie działalności w Polsce.

Po latach okazało się, że kojarzony z teatrem, jestem zapraszany uczestnikiem rozmaitych projektów – tym razem w instytucjach w pełni oficjalnych i profesjonalnych, czymś, co nazywano „teatrem pudełkowym”. Jako autor oprawy muzycznej, odżegnujący się od tytułu kompozytora (uważając – za Witoldem Lutosławskim, że twórca muzyki do spektaklu pełni niezwykle skromną rolę „układacza”), pracowałem przy 30 inscenizacjach. Życzeniem wielu reżyserów było, bym sam wykonywał napisaną przez siebie muzykę, czasami w duecie z Michałem Zduniakiem. Ta niezwykle ekskluzywna sytuacja zaowocowała udziałem w ponad 350 przedstawieniach. Z czasem potencjał takich relacji wyczerpał się, i dzisiaj już nie przyjmuję propozycji, by powrócić: to karta zamknięta, a z mojej perspektywy świat teatru musi przede wszystkim zmierzyć się z miątkością aktualnego dyskursu.

### 3. Pedagogika

Wieloletnia aktywność zawodowa na różnych polach twórczości muzycznej, w naturalny sposób doprowadziła mnie do punktu, w którym możliwa stała próba dokonania syntezy; wyartykułowania osobistych preferencji i zarazem refleksji nad metodą. Otworzyło to drogę do sfery nowych obowiązków: uczenia gry na instrumencie, wskazywaniu sposobów na odkrywanie i rozwijanie własnej wrażliwości, przybliżaniu reguł porządkujących świat dźwięków. Pierwszym poważnym działaniem pedagogicznym była podjęta w 1990 roku praca etatowa w szkole muzycznej I stopnia w Katowicach, gdzie uczyłem gry na skrzypcach i prowadziłem szkolną orkiestrę smyczkową. To niezwykle cenne – choć z powodu rozwijającej się intensywnej współpracy z teatrami zaledwie dwuletnie – doświadczenie uświadomiło mi, jak ogromna jest odpowiedzialność pedagoga za rozwój talentu i osobowości ucznia. Nauczyciel staje się z definicji mentorem; obdarzony zaufaniem, musi „stać w prawdzie” by w roztropny sposób wspierać bądź korygować.

Gdy w roku 1997 zostałem zaproszony do nauczania gry improwizowanej na skrzypcach i stworzenia klasy w ramach Wydziału Jazzu (obecnie Instytut Jazzu) Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, potraktowałem to jako wielkie wyzwanie i zobowiązanie. Jazz jest odrębnym gatunkiem, posługującym się absolutnie niepowtarzalnym językiem,



kumulującym w dziełach swoich twórców doświadczenie innych kultur muzycznych – w tym tradycji europejskiej. Skrzypce są w tej tradycji osadzone nieodwracalnie, a dotyczy to w przede wszystkim warsztatu i techniki gry. Zarazem estetyka i stylistyka jazzu domaga się uwzględnienia elementów tworzących tożsamość języka, co dotyczy w szczególności artykulacji, akcentacji, pulsu i specyficznej ligatury. Gdy wziąć pod uwagę złożoność procedur składających się na grę na skrzypcach, i połączyć to z improwizacją, która jest procesem mocno zbliżonym do komponowania – oczywista staje się konieczność posiadania perfekcyjnej techniki gry i całkowitego panowania nad instrumentem. Dlatego od początku przyjąłem zasadę, że równolegle do poznawania kodów języka jazzu, niezbędna jest praca nad rozwojem ogólnej sprawności warsztatowej, opartej na sprawdzonych pozycjach z literatury klasycznej. Ułatwia to odnalezienie własnego języka i zbudowanie artystycznej identyfikowalności, a równocześnie daje profesjonalną elastyczność. Czas i doświadczenie potwierdziły słuszność takiego założenia – wielu absolwentów klasy skrzypiec znalazło swoje miejsce na zawodowym rynku – także międzynarodowym, a w opinii wielu komentatorów młodzi skrzypkowie jazzowi z Polski to zauważalne zjawisko. Lista absolwentów studiów drugiego stopnia obejmuje 20 osób, i są wśród nich zarówno zadeklarowani soliści, jak i osoby, które podjęły trud uczenia gry improwizowanej w uczelniach wyższych, bądź szkołach muzycznych. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że docenienie znaczenia i wpływu umiejętności improwizowania jest tendencją mocno wpisującą się w aktualne trendy w pedagogice muzycznej. Świadczy o tym obecność improwizacji w programach nauczania niektórych szkół wyższych i średnich, oraz zainteresowanie za strony uczniów i studentów. Moje osobiste doświadczenie związane jest szczególnie z prowadzeniem zajęć z przedmiotu „Improwizacja” dla studentów gry na instrumentach smyczkowych, w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi.

Proponując mi w roku 2008 podjęcie współpracy, ówczesne władze uczelni zdefiniowały cel dydaktyczny: poszerzenie kompetencji w zakresie wiedzy teoretycznej, w tym harmonii, interpretacji zapisu harmonicznego, znajomości form i skal muzycznych, a finalnie poznanie reguł myślenia kompozytorskiego, które jest generalnym regulatorem w kreacji improwizatorskiej. W istocie chodzi o wyzwolenie wykonawstwa instrumentalnego z okowów wyuczonych schematów, ale też z lęku przed błędem i przypadkowością. Widać w tym kluczową rolę czynnika psychologicznego - wszak lęk to podstawowe źródło tremy utrudniającej występy publiczne i nieskrępowaną kreację. Jazz jako metoda – elastyczna i uniwersalna zarazem – pozwala uzyskiwać pożądane efekty w stosunkowo krótkim czasie, a potwierdzeniem tego są umiejętności studentów nabyte podczas 2 semestralnego (na studiach I stopnia, grupy dwuosobowe) i 3 semestralnego (studia II stopnia w ramach niektórych modułów, zajęcia indywidualne) kursu. Od roku 2008 do chwili obecnej udział



w zajęciach „Improwizacja” wzięło udział ok. 140 osób, a przedmiot cieszy się stałym zainteresowaniem studentów instrumentalistyki.

#### **4. Forma improwizowana**

Głównym obszarem moich zainteresowań jako improwizatora jest od wielu lat zagadnienie formy improwizowanej. Pierwsze eksperymenty i ćwiczenia pomagające zrozumieć mechanizmy i zasady jej tworzenia podjąłem w połowie lat 80- tych XX w. znajdując partnerów przede wszystkim wśród muzyków mojego pokolenia. Podobne doświadczenie i motywacja stały się motorem intensywnej pracy, której rezultaty oddziaływały na całą sferę aktywności muzycznej. Improwizacja, która jest procesem bazującym na nieustannej głębokiej analizie, wymaga znajomości zasad i kodów języka. Harmonika, typy melodyki, artykulacja i kształtowanie dźwięku, wreszcie budowanie narracji odnoszą się do konkretnych założeń kompozytorskich i stylistycznych, a ustalona forma pełni funkcję konstrukcyjną i porządkuje rozwój akcji muzycznej w czasie. Dlatego aby wyimprowizować formę utworu, należy rozumieć reguły - również wtedy, gdy chcemy z nich zrezygnować. Jedną z najbardziej efektywnych metod pracy jest realizowanie ściśle określonej formy, ale w taki sposób, żeby stopniowo rozluźniać wewnętrzne zależności, zmieniać proporcje między poszczególnymi elementami i dojść do całkowitego przekształcenia konstrukcji. Kolejny sposób to płynne przekształcanie jednego zakomponowanego utworu w inny, ale tak, by utrzymać wewnętrzną koherentność. Tego typu ćwiczenia pozwalają wypracować – zwłaszcza w grze zespołowej – mechanizmy wychodzenia poza utarte schematy i kształtują tak pożądaną elastyczność. Ponadto - z mojej osobistej perspektywy, niezwykle interesujące jest poszerzanie granic doświadczenia, którego rezultatem może być swego rodzaju muzyczny metajęzyk, uniwersalny i zarazem symboliczny.

Szczegółowy opis metody wraz z refleksją nad aspektem psychologicznym samego procesu twórczego, był przedmiotem mojej pracy doktorskiej „Improwizowana forma otwarta – między wolnością a koniecznością”. Tekst pracy wraz z płytą CD zawierającą zapis improwizowanego koncertu ilustrującego zawarte w niej tezy, został opublikowany przez wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w roku 2015.

#### **5. Dzieło artystyczne**

W moich poszukiwaniach związanych z improwizowaniem formy, najważniejszym i najbardziej twórczym laboratorium był wspomniany wcześniej duet z perkusistą Michałem Zduniakiem. W toku częstych, prowadzonych przez wiele lat i bardzo intensywnych próbach oraz ćwiczeniach



wypracowaliśmy sposoby kształtowania narracji i dramaturgii w improwizacji zbiorowej, które stały się tworzywem i oparciem dla wielu większych składów instrumentalnych. Programy zbudowane z zamkniętych kompozycji, poddane przetworzeniu i wewnątrz zespołowym interakcjom odsłaniały nowe potencjały i jakości. Jednak najbardziej frapujące i w pewnym sensie skrajne były te sytuacje, w których nic nie było ustalone, a wszystko między pierwszym i ostatnim dźwiękiem było czystą improwizacją.

Wskazana przeze mnie jako dzieło artystyczne, wydana w 2016 roku płyta CD „Opera in Heaven” („Opera w Niebie” – język angielski w opisach to wymóg stawiany przez wydawcę) jest zapisem sesji nagraniowej, zrealizowanej w ten właśnie sposób. Poza utworami pierwszym i ostatnim na płycie, nazwanymi „Prolog” i Epilog”, a będącymi dwiema wersjami pewnego rodzaju próby dźwięku, otwarciem sesji – pozostałe układają się w naturalnie rozwijający się program koncertu. To rezultat założonej nieodwracalności wydarzeń, czegoś, co jest oczywistym elementem wystąpienia publicznego. I choć był to koncert bez publiczności, zasadą było oddanie zmian napięcia i nastoju, odczuwanych i kształtowanych przez uczestników tego wydarzenia. Trio w składzie skrzypce (piszący te słowa), gitara basowa (Wojciech Zduniak) i perkusja (Michał Zduniak) to zestawienie instrumentów, które wybieram bardzo często. Daje ono dużo przestrzeni do swobodnego zagospodarowania – dźwiękowej i formalnej – ale równocześnie wymaga dyscypliny, szczególnie w budowaniu zrównoważonej faktury. Dodatkowym elementem sytuacji stało się przetwarzanie dźwięku skrzypiec przez rozbudowany procesor, którym sterowałem zmieniając rozmaite parametry podczas gry. Była to też improwizacja – choć innego rodzaju, zresztą znajomość zasad działania poszczególnych funkcji procesora umożliwiła mi wydobycie pożądanego brzmienia. Stało się to źródłem inspiracji, i w wielu momentach decydowało o kierunku bądź charakterze rozgrywanych utworów.

Tytuł płyty jest umowny i nie wyraża programu, dlatego poszczególne części zostały określone jako Akty (Odsłony) z kolejnymi numerami. Na ogół formy rozwijają się w sposób linearny, ale np. Akt 2 charakteryzuje typowo jazzowy „feeling”, a spontanicznie zaistniała forma AABA ze strukturą harmoniczną „rhythm changes” jest realizowana do końca włącznie z powtórzeniem wyimprowizowanego na początku tematu. Z kolei Akt 4 ma wyraźnie bluesowy charakter i czytelny temat, a Akt 7 jest zbudowany na mocnej, jazzowej grze sekcji rytmicznej, z linią basową przemieszczającą się między centrami tonalnymi, co równoważy „zelektronizowana”, abstrakcyjna i umowna harmonicznie partia skrzypiec. Taki zresztą – w moim przekonaniu – jest ogólny wyraz tego nagrania: dużo umowności, ale konsekwencja w rozwijaniu formy a czasami skonstrastowane i aluzyjnie dowcipne zakończenie. Wszystkie części są raczej krótkie i zwarte, a całość zwarta. To zapewne świadectwo wspomnianego wcześniej długoletniego i zróżnicowanego doświadczenia, które daje swobodę wyboru i umożliwia syntezę.



„Opera w Niebie” to nie jest „jazz z solówkami” – to próba własnej, tożsamej wypowiedzi. W abstrakcyjnym języku muzyki, ale z całkowicie osobistej perspektywy – niepowtarzalnie, wyjątkowo i oryginalnie.

A handwritten signature in blue ink, consisting of several fluid, connected strokes that are difficult to decipher as specific text.