

## AUTOREFERAT

Moja działalność artystyczna w roli instrumentalisty orkiestrowego specjalizującego się w grze na oboju charakteryzuje się szeroko rozumianą w tym zawodzie wielowymiarowością. Wynika ona z faktu wykonywania dzieł nie tylko różnych stylów i epok, ale przede wszystkim gatunków muzycznych charakterystycznych dla konkretnej obsady wykonawczej. Chodzi tutaj przede wszystkim o wszelkie niuanse związane z odmiennością specyfiki codziennej pracy oboisty zasiadającego w zespołach orkiestr kameralnych, symfonicznych i operowych. Wbrew pozorom w każdym z wymienionych przypadków mamy do czynienia z innymi czynnikami determinującymi w nadrzędny sposób charakter pracy instrumentalisty. Dotyczy to w szczególności muzyków realizujących orkiestrowe partie o charakterze solowym, wśród których obój pełni bezsprzecznie jedną z wiodących ról. Doświadczenie zawodowe mojej kilkudziesięcioletniej pracy oraz stale rosnące wymagania stawiane muzykom wszelkich specjalności zmuszają do refleksji, iż wspomniane zróżnicowanie specyfiki codziennej pracy oboisty kameralnego, symfonicznego czy też operowego z każdym kolejnym rokiem nabiera coraz większego znaczenia. Jest to bez wątpienia związane z zauważalnym wzrostem średniego poziomu artystycznego muzyków orkiestrowych. Na przestrzeni trzech dekad pracy, obserwując rosnący poziom wykonawczy członków orkiestr, z którymi miałem okazję współpracować, musiałem również stale podnosić poziom swoich kwalifikacji zawodowych. Będąc aktywnym oboistą zarówno na gruncie muzyki kameralnej, jak również symfonicznej i operowej, to właśnie w świadomym różnicowaniu techniki i praktyki wykonawczej charakterystycznej dla poszczególnych stylów i gatunków upatruję najszersze pole do dalszego samodoskonalenia.

Jednym z podstawowych zagadnień związanych z pracą w orkiestrze kameralnej jest ścisły związek wielkości i rodzaju obsady wykonawczej z charakterystyką poszczególnych dzieł muzycznych. Ta ostatnia najczęściej wynika bezpośrednio z nadrzędnych czynników, jakie determinowały oblicza muzyki w wybranych rozdziałach stylistycznych historii muzyki. Dla każdego praktykującego muzyka instrumentalisty określenie „orkiestra kameralna” oznacza konkretne skojarzenia stylistyczne, a co za tym idzie – również historyczne. Najprościej rzecz ujmując, podświadome odniesienia artysty do wybranych epok historii

## Autoreferat

muzyki automatycznie pociągają za sobą adekwatne rozwiązania warsztatowo-wykonawcze. Pomijając wyjątki – potwierdzające wspomnianą regułę – zdecydowana większość kompozycji z udziałem oboju wykonywanych przez orkiestry kameralne pochodzą z kilku epok: baroku, wczesnego i dojrzałego klasycyzmu, a także muzyki XX i XXI wieku. Z miejsca rzuca się tu w oczy absencja dorobku dziewiętnastego stulecia, gdzie muzyka orkiestrowa najczęściej pisana jest na większe składy osobowe, zaś w gatunkach kameralnych dominują małe obsady, niemieszczące się w kategoriach stricte orkiestrowych. W odniesieniu zaś do wszystkich wymienionych powyżej rozdziałów historii muzyki, rola i charakter pracy oboisty w każdym z nich będzie diametralnie różny od pozostałych. Kompozycje barokowe wymagają delikatności brzmienia w ramach muzyki instrumentalnej. W najczęściej spotykanej podwójnej obsadzie obojów i rogów kluczowa jest wzajemna relacja między obiema parami instrumentów. Zarówno zespolenie dwóch obojów, którym przeciwstawia się dwa rogi, jak i jednorodne współbrzmienie całego kwartetu wymagają od pierwszego oboisty subtelności dynamicznej, stojącej w niejkiej opozycji do solistycznego przewodzenia sekcji dętej. W tym znaczeniu pierwszy oboj należy traktować jako element pewnej całości, z wyłączeniem, rzecz jasna, fragmentów o ewidentnie solowym charakterze. Te ostatnie najczęściej znajduje się w muzyce wokально-instrumentalnej, gdzie koncertujące partie jednego, dwóch bądź trzech obojów stanowią uzupełnienie dla partii wokalnych. W takich sytuacjach rola pierwszego oboju różnicuje się w zależności od przebiegu muzycznego, lecz relatywnie częściej bywa ona zdecydowanie wiodąca. Umiejętne dostosowanie siły dźwięku w każdym z wymienionych przypadków jest niezwykle istotne.

Podobnie sprawa przedstawia się w kompozycjach muzyki wczesnego i dojrzałego klasycyzmu, gdzie partia pierwszego oboju zdecydowanie częściej realizuje nadrzędne linie melodyczne zarówno we fragmentach tutti, jak i solo. W muzyce tej epoki, w dziełach pisanych na orkiestry kameralne, zdecydowanie częściej pojawia się bardziej zróżnicowana obsada instrumentalna, co automatycznie zmusza oboistę do większej elastyczności w kwestii barwy dźwięku. Coraz większe zagęszczenie faktury orkiestrowej – nawet w ramach obsad kameralnych – dodatkowo dywersyfikuje rolę pierwszego oboju.

Muzyka XX wieku, będąca swoistą kontestacją wielkiej symfoniki neoromantyzmu, powróciła do obsad orkiestr kameralnych, lecz w zupełnie nowym obliczu w stosunku do baroku i klasycyzmu. Paradoksalnie powołanie do życia pierwszych orkiestr kameralnych



## Autoreferat

w latach dwudziestych ubiegłego stulecia było po części efektem odkrycia na nowo walorów muzyki XVII i XVIII wieku. Tyle że jedynie tacy ludzie jak Paul Sacher czy Karl Münchinger, którzy należeli do pionierów tego rodzaju działalności, z sobie tylko znaną operatywnością i z powodzeniem potrafili umiejętnie zbalansować wykonywanie muzyki dawnej z jednoczesną adaptacją nowych trendów wiodących twórców współczesnych. Wystarczy tu wymienić nazwiska Honnegera, Strawińskiego, Bartoka czy Lutosławskiego, jako te najbardziej znaczących kompozytorów, którzy pisali swoje kompozycje dla tego rodzaju orkiestr kameralnych. Różnorodność wykorzystania oboju w tych utworach jest tak rozległa, że wymaga od instrumentalisty wszechstronności w każdym elemencie warsztatu wykonawczego. Niezliczona liczba współczesnych technik wykonawczych daleko wykraczających poza wszystkie znane tradycyjne sposoby artykulacyjne, obejmuje grę na samym stroiku, wydawanie dźwięków na instrumencie bez użycia stroika, silne uderzenie palcami w kłapy i otwory bez dmuchania do instrumentu itp.

Podstawowa różnica między pracą w orkiestrze symfonicznej a w kameralnej wyraża się siłą dźwięku. Dotyczy to w szczególności realizacji partii obojowych w obszernych dziełach dojrzałego neoromantyzmu. Wprawdzie w kompozycjach z drugiej połowy XIX wieku bardzo często poszczególne głosy instrumentów dętych drewnianych są dublowane, lecz nie zwalnia to z obowiązku operowania dźwiękiem o mocnym natężeniu. Oczywistym problemem wynikającym z powyższego faktu jest umiejętność zachowania zadowalającej jakości barwy brzmienia oboju. Realizacja dłuższych partii obojowych w dziełach symfonicznych nie tylko Gustava Mahlera czy Antona Brucknera, ale nawet Piotra Czajkowskiego i Johannes Brahmsa wymaga tyleż samo wysiłku w kwestii siły, co jakości dźwięku. Odpowiedni dobór stroika, polegający na balansie pomiędzy pewnością początku dźwięku a głębią brzmienia, to tajemnica sukcesu dla każdego oboisty. Bez wątplenia w tym elemencie instrumentalnego rzemiosła najbardziej istotne wydaje się własne, indywidualne doświadczenie. Partie orkiestrowe pisane na obój w dziełach symfonicznych różnicują się pod względem charakteru jeszcze bardziej niż miało to miejsce w utworach kameralnych. Obój zdecydowanie częściej pełni rolę instrumentu wiodącego. Zdarza się to bardzo często w kompozycjach odbiegających w swojej wyrazowości daleko poza ramy naturalnej bukoliczności obojowej natury. Z każdą kolejną epoką stylistyczną historii muzyki kompozytorzy coraz śmielej i coraz bardziej bezkompromisowo traktowali poszczególne instrumenty, co w przypadku oboju nabiera szczególnej wyrazistości. Delikatność nosowego



## Autoreferat

brzmienia pary obojów, która tak zauroczyła kompozytorów wczesnego baroku i stała się niemalże z dnia na dzień obowiązkową opozycją dla instrumentów smyczkowych, zastąpiona została egzaltacją liryki późnego romantyzmu. Zmiany konstrukcyjne w budowie samych instrumentów odegrały wprawdzie we wspomnianym procesie pewną rolę, lecz nie tę najważniejszą. Zauważam to szczególnie podczas realizacji partii obojowych w dziełach operowych. Również w tym gatunku muzyki ewolucja sposobu traktowania oboju przez twórców kolejnych epok jest łatwa do wychwycenia. W muzyce operowej, czy też w szerszym tego słowa rozumieniu – wokalnie-instrumentalnej – mamy jednak do czynienia z jednym istotnym czynnikiem który wydaje się uniwersalny dla dzieł wszystkich rozdziałów historii muzyki. Jest nim technika *colla voce*, która nazbyt często – zarówno przez dyrygentów, jak i samych instrumentalistów – w błędny sposób interpretowana jest jako pewna nieokreślona relacja podrzędności muzyka względem śpiewaka. Przez wiele lat pracy zawodowej w roli pierwszego oboisty orkiestry operowej miałem okazję i przyjemność współpracować z artystami najwybitniejszymi w swoich specjalizacjach. Wielokrotnie przekonywałem się, iż najwięksi śpiewacy, dysponujący potężnym wolumenem brzmienia, oczekują ode mnie takich interpretacji, którym można byłoby przypisać cechę absolutnej równorzędności instrumentu i głosu ludzkiego zarówno pod względem siły, jak i jakości dźwięku. Znajdowało to także potwierdzenie w sposobie prowadzenia orkiestry przez wybitnych dyrygentów, dla których określenie *colla voce* oznaczało tyle, co współgranie naturalnego duetu głosu i oboju, a w żadnym razie nie mogło być tutaj mowy o ważniejszej roli solisty stojącego na scenie.

Ogrom wyzwań wykonawczych, jakie współcześnie stawia się instrumentalistom wszelkich specjalności, sprawia, że automatycznie stają się one zagadnieniami o charakterze stricte naukowym. Można na przykład bez wahania stwierdzić, że granice między teoretycznymi rozważaniami nad budową i charakterystyką stroika a jego praktycznym zastosowaniem w konkretnych kompozycjach z danym skutkiem dawno już się zatarty. Wszystko to sprawia, że swoje umiejętności oraz doświadczenie zdobyte w roli aktywnego instrumentalisty staram się przekazać młodym adeptom sztuki muzycznej. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że pod względem różnorodności moja działalność pedagogiczna nie ustępuje tej stricte artystycznej. Jeśli uzupełnieniem wyżej przedstawionych akapitów opisujących moje dotychczasowe doświadczenia orkiestrowe jest fakt, iż występuję również regularnie jako kameralista i solista, to w kontekście pedagogiki instrumentalnej jest bardzo



## Autoreferat

podobnie. Będąc wykładowcą klasy oboju Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w jego białostockiej filii, przekazuję na co dzień swoją wiedzę ludziom już dorosłym, których edukacja w dziedzinie instrumentalistyki nie jest wprawdzie jeszcze kompletna, są to jednak ludzie na ogół z już ukształtowaną osobowością, charakterem i poglądami społeczno-politycznymi. Muszę więc starać się dotrzeć do każdego studenta w sposób możliwie najbardziej indywidualny, starając się jednocześnie odnaleźć istotę artysty w każdym z nich. O wiele prościej można pewne rzeczy wytłumaczyć czy przekazać uczniom szkoły średniej. W pracy z licealistami, zarówno podczas prowadzenia klasy oboju, jak i okazjonalnych zajęć w czasie rozmaitych warsztatów, sympozjów i festiwali instrumentalnych, zauważyłem u nich większą podatność na sugestie i propozycje ze strony pedagoga. Choć z jednej strony ułatwia to pracę nad danym utworem, to z drugiej – stanowi niebezpieczeństwo przekroczenia granicy, za którą indywidualny rozwój talentu młodego człowieka będzie zagrożony autorytetem pedagoga. Zachowanie odpowiedniej równowagi między przekazywaniem własnej wiedzy a dostrzeżeniem i naturalnym rozwojem potencjału drzemiącego w osobie stojącej naprzeciw mnie uznaję za mój największy cel w pracy pedagogiczno-dydaktycznej. O tejsze prawidłowości staram się także pamiętać podczas zajęć metodycznych, które prowadzę dla nauczycieli szkół muzycznych I i II stopnia. Nigdy bowiem nie pozwalam sobie zapomnieć o tym, że przemawiając do nich w taki czy inny sposób zwracam się nie tylko do nauczycieli, ale przede wszystkim do artystów wyróżniających się nierzadko wybitnymi osiągnięciami zarówno pedagogicznymi, jak i wykonawczymi. Dzięki tej świadomości w czasie prowadzenia zajęcia dla uczniów, studentów oraz nauczycieli z tytułami magistra sztuki sam uczę się od nich wszystkich każdego dnia wielu nowych rzeczy i to właśnie jest chyba największą zaletą bycia nauczycielem.

Podsumowując mój autoreferat związany z pracą artystyczną i pedagogiczną, pragnę podkreślić rolę moich pedagogów, którym zawdzięczam wszystko, co dotychczas osiągnąłem w życiu zawodowym. W Państwowej Szkole Muzycznej I stopnia w Sosnowcu moim pierwszym nauczycielem gry na oboju był prof. Henryk Lubina. Jako instrumentalista występował w roli solisty orkiestry Opery Śląskiej w Bytomiu. Prof. Lubina to człowiek o niezwykle otwartości i pogodzie ducha, a przy tym wielki pasjonat zarówno gry na oboju, jak i muzyki operowej. To właśnie dzięki niemu byłem w młodości częstym bywalcem bytomskiej sceny operowej, a miłość do tego gatunku, kiedy raz się pojawi, pozostaje dożgonna. Moja obecna aktywność zawodowa w orkiestrze Teatru Wielkiego - Opery



## Autoreferat

Narodowej nie jest niczym innym, tylko codzienną próbą spełniania mych młodzieńczych pragnień dorównania mojemu wspaniałemu pedagogowi. Z lekcji oboju w szkole muzycznej w Sosnowcu doskonale pamiętam, oprócz wyjątkowej wiedzy z zakresu warsztatu gry czy wspólnego muzykowania w duecie, także liczne opowieści profesora Lubiny związane z codzienną pracą muzyka operowego. Opowieści te sprawiały, że zajęcia bardzo często wykraczały poza regulaminowe 45 minut. Kolejne etapy mojej obojowej edukacji były nie mniej fascynujące. Najpierw prof. Jerzy Szafrąński w Państwowym Liceum Muzycznym im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, a następnie prof. Edward Mandera w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego zaszczepili we mnie zamiłowanie do muzyki symfonicznej. Obaj byli oboistami jednego z najlepszych polskich zespołów orkiestrowych, czyli Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, która dzisiaj ma już status zespołu narodowego. Profesorowie Szafrąński i Mandera odkrywali przede mną walory oboju na gruncie wielkiej symfoniki z nie mniejszym skutkiem niż czynił to prof. Lubina w kontekście muzyki operowej, wydatnie pomogły też w tym liczne koncerty orkiestry radiowej. Jeśli do powyższego dodać jeszcze osobę niezwyklego klawecisty i wybitnego pedagoga – prof. Henryka Kierskiego, który wprowadził mnie w tajniki muzyki kameralnej – można powiedzieć, że trudno wymarzyć sobie lepszą edukację muzyczną.

Nie umniejszając roli i znaczenia wielu wybitnych pedagogów, których spotkałem w swoim życiu, stwierdzam, że to właśnie profesorowie przez mnie powyżej wymienieni są tymi, którym najwięcej zawdzięczam. Dzięki ich wiedzy, pasji i zaangażowaniu mogę dziś z sukcesami występować między innymi z takimi zespołami jak: Teatr Wielki-Opera Narodowa, *Sinfonia Varsovia*, Warszawska Opera Kameralna, Polska Filharmonia Kameralna w Sopocie, Polska Orkiestra Radiowa w Warszawie, *Sinfonietta Cracovia*, *Concerto Avenna*, *Camerata Vistula*, Orkiestra Filharmonii Narodowej, Śląska Orkiestra Kameralna, *Sinfonia Helvetica*. W czasie kilkudziesięciu lat pracy w roli instrumentalisty współpracowałem z najwybitniejszymi artystami wszelkich specjalności, których osobowości artystyczne wytyczają dziś kierunki rozwoju współczesnej sztuki muzycznej.

Jako pedagog prowadzę zajęcia w klasie oboju UMFC Filli w Białymstoku, a także seminaria metodyczno-programowe dla nauczycieli szkół muzycznych I i II stopnia. Jestem jurorem wielu konkursów krajowych i zagranicznych, podczas których występuję również w roli przewodniczącego składów sędziowskich. Wielu absolwentów mojej klasy oboju



**Autoreferat**

pracuje obecnie w rozmaitych placówkach kulturalnych i oświatowych, takich jak filharmonie, teatry muzyczne, opery czy szkoły muzyczne I i II stopnia.

*Sylwester Górecki*

*Górecki* <sup>7</sup>