

Nowe ujęcie procesu twórczego w muzyce. Wewnętrzna polemika między założeniami estetycznymi a terażniejszą rzeczywistością kryzysu

Ewa Skardowska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
ewaskardowska@op.pl  <https://orcid.org/0000-0001-6996-4623>

Proces twórczy w ujęciu tradycyjnym i współczesnym

W tradycyjnej teorii estetyki uważa się, że wytwór sztuki jest **przedmiotowy**, a sensem pracy artysty jest stworzenie gotowego i skończonego dzieła: obrazu, książki, filmu, utworu muzycznego itd. Rolą widza czy słuchacza, jako osoby nieuczestniczącej w tworzeniu dzieła, jest natomiast kontemplacja¹. Tradycyjna teoria sztuki zakłada więc, że dzieło sztuki rodzi się jako konsekwencja procesu twórczego, którego następstwem jest akt poznawczy, czyli społeczne współuczestnictwo w dziele². Jedną z najtrwalej obecnych w estetyce nowożytnej definicją dzieła sztuki jest opisanie go jako *odtworzenia rzeczy bądź konstrukcji form, bądź wyrażenia przeżyć, jakie są w stanie zachwycać, wzruszać bądź wstrząsać*³.

Władysław Tatarkiewicz opisuje sztukę jako utrwalającą rzeczywistość, **przedmiotową**, umożliwiającą porozumienie między ludźmi za pośrednictwem przedmiotu. *Pojęcie sztuki, które ustaliło się po dwóch tysiącach lat*

1 W. J. Burszta, *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004, s. 40.

2 Por. B. Jasiński, *O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 11–12, s. 53–59.

3 W. Tatarkiewicz, *Droga przez estetykę*, PWN Warszawa 1972, s. 35–36.

rozwoju... po pierwsze implikowało, że sztuka jest częścią kultury, po drugie, że powstaje dzięki umiejętności (techné), po trzecie, że dzięki swoistym własnościom jest odrębna, wyizolowana; a po czwarte, że zmierza ku temu, by dać życie dziełom sztuki⁴.

W czasach dzisiejszych proces twórczy, przynajmniej w odniesieniu do muzyki, ma jasne konotacje, kojarzony jest przede wszystkim z aktem komponowania, tworzenia utworu muzycznego, ale także jego twórczym wykonawstwem. Choć badania nad procesem twórczym w muzyce obejmują kilka odrębnych płaszczyzn, wciąż istnieje zgodność co do ogólnych założeń tego, czym jest ten proces. Proces twórczy postrzegany jest z różnych perspektyw, przez pryzmat wielu specjalności i poglądów: muzykologowie będący specjalistami w historii muzyki i analizach dzieła muzycznego zajmują się nim, analizując powstałe utwory muzyczne; psychologowie i pedagodzy podejmują się empirycznych badań nad jego kreatywnością⁵, a filozofowie kształtują pojęcia mu odpowiadające w założeniach estetycznych. Istnieje jednak ogólny konsensus co do natury i założeń procesu twórczego, a proponowane przez badaczy „skrzyżowania” empirycznych i historycznych założeń, tak muzykologicznych, jak i psychologicznych, dopełniają jedynie wiedzy na jego temat⁶.

W skład procesów twórczych kojarzonych z muzyką niewątpliwie weszła też sztuka reżyserowania, a więc rejestrowania nagrania, *masteringu* oraz produkcji płyt, która okazała się kolejnym, tętniącym życiem ogniwem łańcucha twórczego, leżącego na pograniczu studiów nad muzyką oraz teorii i praktyki inżynierii dźwięku⁷.

Skoro kompozycja pozostaje główną, a zarazem początkową częścią procesu tworzenia, to wykonawstwo, improwizacja muzyczna, inżynieria dźwięku, a także wiele innych dziedzin i ról są kluczowymi elementami, potrzebnymi do zrozumienia jego natury i złożoności⁸. Dopiero wskutek syntezy wszystkich wymienionych składników wyłania się pełny obraz procesu twórczego w muzyce. Jego ostatnim, nowym i twórczym

4 Por. B. Jasiński, *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, Ethos, Warszawa 2008, s. 46.

5 N. Donin, F. Caroline, *Tracking the creative process in music: New issues, new methods*, „Musicae Scientiae” 2016, t. 20, nr 3, Sage Publications, s. 283.

6 N. Donin, *Empirical and historical musicologies of compositional processes: Towards a cross fertilization*, [w:] *The act of musical composition: Studies in the creative process*, ed. D. Collins, Ashgate, Farnham 2012, s. 1–26.

7 *The art of record production: An introductory reader for a new academic field*, eds. S. Frith, T. S. Zagorski, Ashgate, Burlington 2012.

8 N. Donin, F. Caroline, dz. cyt., s. 283–286.

komponentem okazuje się wykorzystywany przez artystów od końca 2019 roku internet.

Z perspektywy psychologicznej, jak zostało to omówione w artykule *Musical creativity: Multi-disciplinary research in theory and practice* Irène Deliège i Gerainta Wigginsa⁹ nadszedł czas, aby *pozbyć się kreatywności i włączyć się w twórczość w celu wypełnienia luki między kreatywnością mierzoną w laboratorium a rzeczywistymi działaniami twórczym*¹⁰. Nikt nie przewidywał, że w dobie nieoczekiwanej pandemii i będącego jej bezpośrednim skutkiem kryzysu kultury, zarówno badaczy twórczości, jak i samych artystów znacznie niepokoić brak możliwości **przekazu** sztuki. W dobie epoki COVID-19, pozbawieni możliwości kontaktu z publicznością twórcy są zmuszani podejmować trudne wybory: czy rezygnować z twórczości, czy też szukać innych jej ujść?

Podczas badań nad procesem twórczym poruszane są tematy specjalistyczne, obejmujące szeroki zakres dyscyplin: historię, analizę muzyki, filozofię, psychologię, kognitywistykę, informatykę, technikę muzyczną, socjologię, etnomuzykologię i antropologię. W tytułach wielu obecnie organizowanych paneli dyskusyjnych królują tematy związane z analizą komputerową, kreatywnością rozproszoną, sztuką komponowania, tradycją kulturową, systemami kompozytorskimi, strategiami kompozytorskimi, twórczymi procesami poznawczymi, historycznością oraz czasowością sztuki, dziełami elektroakustycznymi i mieszanymi (które „wymusiły” nową klasyfikację faktury muzycznej, obejmującą przestrzeń intermedialną i fakturą homologiczną) oraz technologiami transformacyjnymi itp.

W kontekście badań nad procesem twórczym dziedzina wykonawstwa muzycznego stała się nowym, szeroko komentowanym obiektem badawczym, jednym z najszybciej się rozwijających. Rosnąca kreatywność artystów muzyków, tych, którzy zdecydowali się pozostać w zawodzie, obejmuje coraz to nowe płaszczyzny działania: rozbudowujący się wciąż repertuar, sięganie po nietypowe instrumentarium i interdyscyplinarne rodzaje przekazu. W dobie sytuacji uwarunkowanej przyczyną losową, którą okazała się pandemia 2019–2021, kreatywność artystyczna wyznacza nowe formy i wzorce postępowania.

Warto uświadomić sobie, że kreatywność, jako główne założenie procesu twórczego, nie jest jedynie elementem zachodniej muzyki klasycznej:

9 *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, eds. I. Deliège, G. A. Wiggins, Psychology Press, Hove–New York 2006.

10 I. Deliège, M. Richelle, *Prelude: The spectrum of musical creativity*, [w:] *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, dz. cyt., s. 2.

praktycznie każdy gatunek lub kultura może posłużyć tu jako bogaty obszar badań i dociekań. Kreatywność nie jawi się też jako monolityczna kategoria przekazu, gdyż granice między dyscyplinami, przedmiotami i metodologiami bywają zamazane. Częściowym tego odzwierciedleniem jest przypadek tzw. *performance'u*, a więc niejednolitego, najczęściej eksperymentalnego aktu twórczego, który wpływa na definicję obiektów twórczych i metod ich rozpoznawania.

W zakresie procesu twórczego obecnego w tradycyjnie przekazywanej muzyce, pojmowanej jako zjawisko o szerokim spectrum, przedstawić można wiele modeli twórczych, odnoszących się do wykonawstwa i współpracy, które przynoszą zindywidualizowane rezultaty twórcze. Są to np.:

- współpraca kompozytora i wykonawcy lub wykonawców,
- współpraca dyrygentów i muzyków orkiestrowych,
- współpraca dyrygentów i solistów,
- współpraca dyrygentów, orkiestry i solisty,
- współpraca artystów muzyków w zespołach kameralnych,
- współpraca zespołów ze sobą,
- współpraca między muzykami jazzowymi – improwizującymi,
- współpraca muzyków z elektroniką.

François Delalande, który jest głównym koordynatorem badań naukowych Groupe de recherches musicales (GRM, Paryż), podkreśla złożoność procesu twórczego zależną od artystycznej współpracy łączącej kompozytorów, instrumentalistów, naukowców, asystentów technicznych i komputerowych, a także samych twórców¹¹. Podkreśla też przymusowe związki między kompozytorami muzyki eksperymentalnej z wynalazcami narzędzi technicznych.

Nieuniknione jest to, że w dobie zagrożenia pandemią COVID-19 proces twórczy artystów różnych specjalności został poszerzony o nowe komponenty, do jakich zaliczyć trzeba nowatorskie formy przekazu. Umiejętność użycia internetu do celów artystycznych wymusza inny rodzaj kreatywności niż stworzenie dzieła muzycznego czy też jego interpretacja. W dobie pandemii światowej 2019 dzieła artystów często mogą wypłynąć na światło dzienne tylko za sprawą jedyne, ogólnie dostępnego narzędzia transmisji – internetu.

¹¹ F. Delalande, *Postscript: Music composition, creativity and collaboration – an old story, only recently told*, „Musicae Scientiae” 2016, t. 20, nr 3, Sage Publications, s. 457–461.

O muzyce jako sztuce

Obcując z dziełem, nie tylko muzycznym, lecz w ogóle dziełem sztuki ludzie dokonują indywidualnej klasyfikacji pojęć, uznając dzieło twórcy za dzieło sztuki, jeśli szczególnie ich ono porusza poprzez swe piękno, unikalną wartość czy znaczenie. Świadomie bądź nie dokonują więc podziału zjawisk sztuki na wielkie i wzniosłe oraz lekkie i przyjemne. Wyodrębniają ze sztuki, choćby za użytek własny, niesztukę, a więc mniej lub bardziej udane rzemiosło.

Idealistyczna, klasyczna triada pojęć: prawdy, dobra i piękna znajduje odzwierciedlenie w pracy artystycznej, o ile dotyczy przekazu wartości, które wiodą od „inter-ego” artysty ku światu zewnętrznemu. W myśl założeń estetyki uprawianie muzyki jako sztuki nie jest propagowaniem lukrowanego piękna czy też piękna „funkcjonalnego”, tylko prawdziwym i unikalnym przekazem, którym artysta dzieli się z publicznością. Sztuka muzyczna jest komunikacją wyjątkowej próby, wymagającą od artysty używania głębokich pokładów intelektu i wrażliwości.

U artysty wykonawcy wewnętrzna struktura „ego” jest niezmiernie bogata, a świat złożonych uczuć, intelektu i indywidualnych zdolności, a także stosunek do świata zewnętrznego przekładają się na formę wypowiedzi twórczej.

Znaczenie ekspresji artystycznej jest zasadniczo podobne we wszystkich odmianach sztuk. W muzyce, abstrahując od jej form wokalnych, które przemawiają słowem, ekspresja jest niewerbalna i przez to szczególnie „niewysłowiona”. Zawsze, gdy wypływa z istoty uczuć i odczuwanych emocji, zawiera w sobie pierwiastek twórczy. Zjawisko to jest „treścią” tego, co postrzegamy jako „piękną formę”; w czym elementem formalnym jest „idea” artysty, którą przekazuje jego praca¹².

Z tego punktu widzenia muzyka jest formą symboliki, której ze wszystkich sztuk jest najbliższa reprezentacji **czystego uczucia**. Gdy człowiek jest zaangażowany w muzykę (grając ją lub jej słuchając), jego ludzka podmiotowość definiuje świat, w którym się znajduje (przynajmniej przez krótki czas trwania utworu). Krajobraz ten odzwierciedla wówczas własne uczucia grającego, a doświadczenie siebie zostaje splecione z uzewnętrznioną podmiotowością muzyki¹³.

12 S. Langer, *Philosophy in a new key*, 3rd ed., Harvard University Press, Cambridge 1957, s. 257.

13 G. Hagman, *The Musician and the Creative Process*, „Journal of The American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry” 2005, t. 33, nr 1, s. 109.

Wykonanie utworu muzycznego może wiązać się z doświadczeniem szczególnego stanu istnienia, w którym występuje poczucie zwiększonej spójności, złączenia się z grany przez siebie utworem, a także stanu ciągłości trwania w czasie. Występ publiczny charakteryzuje się też osobliwym poczuciem pobudzenia energetycznego.

Muzycy występujący na estradzie opisują swe uczucia czy doznania jako „bycie przejętymi”, a nawet „opętanymi”, gdyż zdarza się, że na scenie przeżywają rodzaj transu, czy też upojenia, za sprawą wykonywanej przez siebie muzyki. Może pojawić się u nich odczucie zjednoczenia z utworem, w który zagłębiają się w takim stopniu, że ich muzyka wydaje się grać sama. To uczucie porównują z byciem „wyjętymi z siebie”¹⁴.

Podczas występu artysta wykonawca czuje się zazwyczaj ożywiony¹⁵. Dzięki swej unikalnej, niepowtarzalnej ani dla siebie, ani dla nikogo innego interpretacji *nie tylko przywołuje szczególne piękno i prawdę dzieła, ale także inwestuje i angażuje w dzieło swą własną podmiotowość: afekty, fantazje i inne wrażenia, za pomocą których dochodzi do zrozumienia dzieła tak, by mogło zostać wykonane*¹⁶. Dzięki wcześniejszemu etapowi ćwiczenia muzyk stara się stworzyć doświadczenie rezonansu estetycznego (poznawczej i afektywnej reakcji na doświadczenie wewnętrznych i zewnętrznych aspektów podmiotowości). Poprzez wykonanie publiczne pragnie natomiast osiągnąć stan witalności i autoafirmacji, i paradoksalnie auto-transcendencji, w którym odczuwa, że słabości i ograniczenia są przewyżczone. Obecność publiczności podziwiającej występ i szybkość jej reakcji tylko potęgują szansę tego samodoświadczenia, ale mogą również uwydatnić poczucie ryzyka niepowodzenia¹⁷.

Jeśli artysta „kurczy się” i ulega ograniczeniom świata zewnętrznego, powstrzymując swe własne zaangażowanie lub też nie mogąc wejść w istotę muzyki, jest w stanie zadowolić odbiorcę jedynie substytutem swej sztuki. Jeśli jednak podąży za wyzwaniem, jakie narzuca mu egzystencja artysty, skupia się na tym, co wewnętrzne: przepływie emocji, doznań, wrażeń i pomysłów; jednocześnie dbając o realizację idei kompozytora i łączność ze światem zewnętrznym.

Pozostaje zapytać, jak ustosunkowuje się do swej sztuki wykonawczej artysta, który musi poddać się koniecznym ograniczeniom świata zewnętrznego (jak w 2019 czy 2020 roku, podczas światowej, zamrażającej

14 Por. A. Storr, *Music and the mind*, Free Press, New York 1992, s. 96.

15 G. Hagman, dz. cyt., s. 110.

16 Tamże, s. 112.

17 Por. tamże, s. 110.

kulturę pandemii)? Pozostawiony sobie, w ścianach swej pracowni, nie mogąc wyjść na scenę, by podzielić się efektami twórczymi swej pracy, artysta wykonawca doświadcza uczucia zranienia, a nawet pustki.

Choć nie istnieje ogólny wzór postępowania, czy też akceptowalny model działania w sytuacji kultury wywołanej przez COVID-19, ponieważ doświadczamy jej po raz pierwszy, wielu współcześnie działających artystów stara się wyjść z samoizolacji ku publiczności. Artyści ci w mniej lub bardziej wyrafinowany sposób starają się stworzyć nową rzeczywistość w sztuce, wtłaczając jej wytwory w internet i podejmując wirtualną komunikację poprzez nigdy wcześniej nierozpowszechnione na taką skalę działania *streamingowe*. Czy jednak tego rodzaju inicjatywy są porównywalne z wydźwiękiem żywej muzyki, wykonywanej podczas koncertu w sali koncertowej?

Drugą, często stosowaną alternatywą działań artystycznych jest ich ukierunkowanie na pracę w studiach nagraniowych, a nawet współpracę zdalną z innymi artystami, której efektem może być zarejestrowanie, wyreżyserowanie i rozpowszechnienie nagrań, którymi artyści mogą dzielić się ze światem.

Proces twórczy w wykonawstwie

Kiedy bierzemy udział w wykonaniu dzieła muzycznego lub słuchamy absorbującego występu (pod tym względem nieważne jest to, po której stronie estrady się znajdujemy), jesteśmy chronieni przed dochodzącymi nas ze świata zewnętrznego bodźcami. Wchodzimy do specjalnego, zacisznego świata, w którym panuje porządek i z którego wykluczone jest to, co nie na miejscu. Muzyka uświadamia nam ważne aspekty w nas samych, których zwykle nie jesteśmy w stanie dostrzec, a poprzez które muzyka czyni z nas znowu całość¹⁸.

Kompozytor, który wydawałoby się w najpełniejszy sposób doświadcza procesu twórczego, tworząc kompozycję, nie ma siły sprawczej, by ją „ożywić”. Taką moc posiada jedynie wykonawca. Stopniowe ćwiczenie, udoskonalanie i praca nad wykonawstwem skutkuje niepowtarzalną interpretacją. Tym, co ostatecznie zainteresuje publiczność i co jest w wykonaniu „nowe”, jest sposób, w jaki wykonawca nada utworowi formę, treść i „ducha”¹⁹.

Wykonanie, interpretacja i realizacja muzycznego dzieła sztuki stanowią indywidualne jakości. Są zjawiskami artystycznymi, podpartymi

18 Por. tamże, s. 105, 107.

19 Tamże, s. 105.

żmudnym doskonaleniem się w *techné* wykonawstwa, ale i procesie twórczym, ukierunkowanym na kreatywność. Owa kreatywność zakłada zastosowanie takiego składnika ludzkiego poznania, jaki umożliwi wygenerowanie wyniku (obiektu, pomysłu, wykonania), który jest zarówno nowy, jak i znaczący²⁰. W dziedzinach artystycznych, takich jak wykonawstwo muzyczne, negocjowanie równowagi między oryginalnością a stosownością oznacza zachowanie elastyczności w ramach danego zestawu ograniczeń stylistycznych. Ważne jest, aby nie mylić kreatywności zarówno z oryginalnością, definiowaną jako stopień nowości w twórczości w stosunku do próbek pokrewnych wyników, jak i wartością dzieła, czyli jakością przypisaną przez odbiorcę jego kreatywnemu rezultatowi²¹. Najnowsze ramy teoretyczne obejmują proces oceny dzieła jako krytyczny składnik nadrzędnego konstruktów kreatywności²².

Fischer i inni opisują cztery składniki kreatywności: 1. oryginalność, 2. ekspresję: eksternalizację kreacji idei, 3. ocenę społeczną: proces, za pomocą którego inni postrzegają twórczość i oceniają jej wartość oraz 4. ocenę społeczną: proces zachęcania lub zniechęcania do dalszej twórczości²³.

Wykonawca, już od momentu zetknięcia się z utworem muzycznym wykazuje się nie tylko kreatywnością, ale też poczuciem odpowiedzialności. Jest przecież łącznikiem między twórcą dzieła, dziełem i publicznością, do której dzieło jest skierowane. Artysta muzyk jest zawsze **współtwórcą końcowego efektu dzieła**, które zostało stworzone przez kompozytora, a którego nośnikiem okazuje się, w dzisiejszych czasach w najlepszym razie niewielka, zamknięta społeczność małej sali koncertowej, skromne koncerty na powietrzu, a najczęściej – *livestreaming*.

Proces twórczy związany z wykonawstwem jest złożony. Można w nim wyodrębnić przynajmniej dwie fazy (w dzisiejszych czasach, włączając *streaming*, nawet trzy). Pierwsza z nich, **faza ćwiczeń**, jest psychologicznie dynamiczna i wiąże się ze specyficznymi wyzwaniem, jakie stawia sobie

20 A. Dietrich, *The cognitive neuroscience of creativity*, „Psychon. Bull. Rev.” 2004, t. 11, nr 6, s. 1011–1026, <https://www.doi.org/10.3758/BF03196731>.

21 A. Williamon, S. Thompson, T. Lisboa and C. Wiffen, *Creativity, Originality, and Value in Music Performance*, [w:] *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, dz. cyt.

22 L. Bishop, *Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity*, „Front. Psychol.” 2018, t. 9, Article 1285, s. 4–5, <https://www.doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01285>.

23 G. Fischer, E. Giacardi, H. Eden, M. Sugimoto and Y. Ye, *Beyond binary choices: integrating individual and social creativity*, „Int. J. Hum. Comp. Stud.” 2005, t. 63, nr 4–5, s. 482–512, <https://www.doi.org/10.1016/j.ijhcs.2005.04.014>.

muzyk wykonawca. Etap ćwiczeń, a także w przypadku muzyki kameralnej czy orkiestrowej wspólnych prób, jest wysoce kreatywną częścią procesu przygotowania do występu. Dynamika kreatywności rozkłada się nieco inaczej u muzyków jazzowych, których kreatywność osiąga apogeum podczas estradowych improwizacji.

Druga faza to **występ publiczny**, w czasie którego prezentowane są efekty pracy twórczej. Trzecią fazę, zamienną czy też dodatkową w stosunku do drugiej, cechuje reakcja na terażniejszość kryzysu lat 2019–2020. Można określić ją mianem *komunikacji intermedialnej*, na którą w wypadku braku możliwości kontaktu z żywą publicznością składają się działania *streamingowe*, związane z prezentowaniem nagrań, filmików czy innych muzycznych wypowiedzi w internecie, z opóźnieniem bądź w czasie rzeczywistym, na żywo. Niejednokrotnie ta ostatnia faza działań wymaga od wykonawcy zarówno kreatywności podejścia, jak i nowej siły napędowej. Determinuje zdobycie nowego doświadczenia w zakresie przesyłania i przepustowości wypowiedzi artystycznych oraz zrozumienie nowych technik wykonawstwa, z dala od widowni sal koncertowych, za to w sieci.

Faza ćwiczeń i prób

Każda ze wspomnianych faz ma inną, złożoną psychologię i w każdej dochodzą do głosu komponenty związane z procesem twórczym. Arne Dietrich definiuje np. cztery podtypy procesu twórczego, wzajemnie się przenikające. Powstają one, gdy elastyczność i wytrwałość (spontaniczne i celowe sposoby myślenia) wchodzi w reakcję z poznawczymi i emocjonalnymi domenami wiedzy. Większość zadań twórczych łączy kombinację tych trybów. Dietrich sugeruje, że kreatywność w sztuce wywodzi się z emocjonalnych reakcji na bodźce środowiskowe, dlatego artystyczne inspiracje są w dużej mierze wynikiem elastyczno-emocjonalnego trybu przetwarzania²⁴.

Stosunkowo niedawno został opracowany też model *podwójnej ścieżki* prowadzącej do kreatywności zakładający współistnienie komponentów takich jak: upieranie się (z ang. *persistence*) i elastyczność²⁵. „Ścieżka upierania się” jest wspierana przez pamięć roboczą, podczas gdy „ścieżkę elastyczności” cechuje rozogniskowanie uwagi i automatyczne

24 A. Dietrich, dz. cyt.

25 B. A. Nijstad, C. K. De Dreu, E. F. Rietzschel and M. Baas, *The dual pathway to creativity model: creative ideation as a function of flexibility and persistence*, „Eur. Rev. Soc. Psychol.” 2010, t. 21, s. 34–77, <https://www.doi.org/10.1080/10463281003765323>.

rozprzestrzenianie się, a jej aktywacja jest tylko minimalnie zależna od pamięci roboczej. Autorzy modelu *podwójnej ścieżki* postulują rolę emocji w twórczym wykonaniu, argumentując, że wydajność w każdym rodzaju twórczym zadaniu może wynikać ze stanu emocjonalnego wykonawcy.

W praktyce proces twórczy rozpoczyna się już na etapie ćwiczenia, gdy wykonawca sięga po utwór muzyczny. Już ta pierwsza faza prób jest kreatywna, gdyż autorskie sposoby i metody analizy utworu przez wykonawcę sprzegają się z zastosowanymi strategiami kompozytorskimi, wizjami estetycznymi i stylistycznymi kompozytora. Twórcze warstwy dzieła muzycznego, jakie powstały w ramach procesu komponowania, w pracy artysty wykonawcy przekładają się na twórcze podejście do wykonania. Muzyk od pierwszej chwili zetknięcia się z nowym utworem angażuje się w dialektykę i narrację wykonywanej muzyki, stopniowo udoskonalając swą grę. Odgadywanie zamierzeń kompozytora jest motorem jego kreatywności.

O ile wykonawca stawia sobie przez sobą konstruktywny cel wykonania publicznego utworu, obarczony zostaje koniecznością wielodniowych, a często wielomiesięcznych ćwiczeń, a w przypadku kompozycji kameralnych czy orkiestrowych, wielu wspólnych prób. Stopniowe doskonalenie materiału muzycznego następuje w drodze autorskich strategii postępowania i skutkuje, w końcu, niepowtarzalną interpretacją.

Podczas ćwiczeń muzyk konfrontuje utwór ze swoimi wyobrażeniami i daje się ponieść inspiracji oraz pathemii, tj. *fantazji ducha*. Jego pierwsze zadanie polega na dokładnym odczytaniu tekstu muzycznego kompozytora: nut, rytmu, agogiki, kierunku frazy i różnorodnej artykulacji oraz przyswojeniu coraz to większych odcinków tekstu, które stopniowo łączą się w dłuższe całości muzycznej narracji. Jak zauważa George Hagman: *W przeciwieństwie do tekstu literackiego wykonawca muzyki musi próbować uchwycić nieoparte na logicznym rozumowaniu znaczenie tego, co zostało skomponowane przez kompozytora, czyli „jakość i charakter muzycznego „gestu”*²⁶. Odczytanie tekstu muzycznego, wraz z zawartymi w nim wskazówkami kompozytora, wymaga zaangażowania wyobraźni i uczuć wykonawcy. *Muzyk kieruje się wewnętrzną, subiektywną fantazją, by naprawdę poznać intencje kompozytora i w ten sposób przekształcić muzykę w rzeczywisty, fizyczny byt*²⁷.

Należy zauważyć, że proces twórczy pierwszej fazy twórczej nie jest zjawiskiem liniowym i zazwyczaj rozwija się w nieco nieprzewidywalnym

26 G. Hagman, dz. cyt., s. 104.

27 Tamże, s. 104, 105.

tempie. W rzeczywistości muzyk przygotowujący się do wykonania estradowego wielokrotnie angażuje się w składowe procesy twórcze, osiągając różne etapy pracy nad utworem. Często też pracuje nad dziełem muzycznym nie po to, by je wykonać, lecz by zaspokoić twórczą ciekawość, poznać kolejny utwór i pokonać następny szczebel na drodze samodoskonalenia. Nakreślenie składników kreacji artysty muzyka jest z pewnością pod względem heurystycznym niezwykle użyteczne.

Praca podczas pierwszej fazy procesu twórczego u wykonawcy, tzw. *practise*, jest też zyskiwaniem stopniowej świadomości, że ma się wykonać określone dzieło, np. przynależne do danego gatunku stylistycznego. Muzyk reaguje nań z podwyższonym stanem emocjonalności i pełnym napięciem oczekiwaniem. Artystyczne wykonanie utworu muzycznego nie może powstać bez narzędzi, dzięki którym muzyk osiąga zamierzony cel (techné). Gdy sprawy związane z **techniką gry**, np. złożoność formy wykonywanego utworu, zbyt gęsta faktura, dodekafoniczna harmonia, ekstremalne tempo trudnych pasaży, zawiły dialog w partyturze itd., przesłaniają zbyt mocno twórczy aspekt dzieła, wykonaniu grozi utrata łączności ze sztuką. Dlatego nad całym procesem tworzenia „czuwają” przeblęski samoświadomości wykonawcy. Podczas pracy dokonuje on retrospekcji i podsumowań, które mają wpływ na dalszy proces kształtowania interpretacji. Proces twórczy fazy pierwszej trwa, rozciąga się w czasie i zmienia swój kształt, dopóki artysta nie zdecyduje, że już ukończył dzieło, przygotował utwór i może wyjść na scenę.

M. L. Nass zauważył: *Twórczy artysta musi mieć zdolność stawienia czoła intensywnym poziomom niepokoju, które wypływają na każdym poziomie jego rozwoju i nieustannie się z nimi mierzyć. Zdolność do tolerowania izolacji od świata zewnętrznego i życia, i funkcjonowania we własnym świecie jest niezbędnym warunkiem twórczej aktywności. Obejmuje ona zdolność czekania, odrzucania szybkich, bezmyślnych odpowiedzi, radzenia sobie z niewiedzą i nie udzielania gotowych odpowiedzi, jako sposobu na ukończenie dzieła*²⁸.

Rezultatem końcowego etapu fazy ćwiczenia jest rosnące podniecenie i intensyfikacja samoświadomości, gdy artysta muzyk fantazjuje o zbliżającym się występie. Stan ten w najlepszym razie powoduje podniecenie antycypacyjne i zwiększoną gotowość; w najgorszym przypadkach lęk i zahamowania. Utalentowani i odnoszący sukcesy muzycy pielęgnują

28 M. L. Nass, *From transformed scream, through mourning, to the building of psychic structure: A critical review of the literature on music and psychoanalysis*, „Annual of Psychoanalysis” 1989, t. 17, s. 172.

w sobie idealizację przyszłego występu i postrzegają go jako mobilizujące wyzwanie.

Publiczna prezentacja dzieła twórcy przez odtwórcę, która jest naturalną konsekwencją fazy ćwiczenia w dobie terażniejszości, napotyka na barierę często nie do pokonania. Koncert na żywo, oznaczający zresztą jedynie etap w długim dążeniu do celu wyższego, jakim jest osiągnięcie najwyższego możliwego poziomu wykonawczego, okazuje się bezzasadnym oczekiwaniem. W dobie COVID-19 możliwość występów publicznych zanika, zostaje ograniczona lub też z konieczności zastąpiona „internetowym substytutem”. Muzyk, który tak jak i aktor podczas swej kariery estradowej czy scenicznej wielokrotnie sięga po te same lub różne role i utwory, wciąż doskonaląc ekspresję ich wypowiedzania, w dobie COVID-19 często musi współgrać z częstokroć jedynym dostępnym narzędziem przekazu wirtualnego.

Artysta wykonawca doświadcza obecnie bolesnych uczuć zagrożenia swego bytu i jest lub nie jest w stanie odpowiedzieć na brak możliwości podzielenia się twórczością, przyjmując postawę zamkniętą lub otwartą, wznoszącą się ponad wcześniejsze wartości związane z kontaktem z publicznością na żywo. Proces twórczy, charakteryzujący się dążeniem do odtworzenia nieuchwytnego stanu jedności, ciągłości i doskonałości z wykonywaną kompozycją, dziś przybiera albo awangardową formę *happeningu*, albo tradycyjną, lecz zależną od nowych środków przekazu, np. *streamingu*. Poszukując ekspresji, większej autentyczności, lepszego wycucia czasu i równowagi w terażniejszości, artysta tworzący dziś musi dążyć do osiągnięcia coraz bardziej wyrafinowanych poziomów doskonałości w nowej, **wirtualnej rzeczywistości**. Bez jego otwartości na nowe możliwości transmisji przekazu artystycznego jego dzieło w ogóle nie trafi do świadomości słuchaczy.

Występ publiczny

Naturalną drugą fazą procesu twórczego w wykonawstwie muzycznym jest występ na żywo, podczas którego muzyk ujawnia wyniki poprzedniej fazy twórczej w postaci publicznej kreacji artystycznej. Zwykle sposób, w jaki społeczeństwo traktuje wykonawcę, który występuje na scenie czy podwyższeniu, sprawia, że występ postrzegany jest jako szczególne, wręcz podniosłe wydarzenie.

W końcu, gdy muzyk czuje się zsynchronizowany z utworami, które przygotował, może wystąpić publicznie. Rodzi się wówczas rezonans estetyczny, w którym gra wykonawcy staje się odzwierciedleniem jego

wewnętrznej fantazji, następuje nasilenie uczuć, których muzyk doświadcza jednocześnie z wewnątrz i od zewnątrz z powodu połączenia swej jaźni z muzyką.

Rezonans estetyczny nie obejmuje jednak narzucania utworom muzycznym osobistych preferencji wykonawcy. Wykonawstwo muzyczne nie jest ujściem czy odgrywaniem fantazji i własnych projekcji, lecz służbą w imię realizacji intencji kompozytora. Podczas najwybitniejszych wykonań dochodzi przecież do rodzaju rezonansu estetycznego, który implikuje najgłębszy szacunek dla tekstu muzycznego. Podmiotowość wykonawcy staje się tu jedynie medium, za pośrednictwem którego zostaje uzewnętrzniona istota i piękno kompozycji²⁹.

Każda treść indywidualna, jaką artysta wnosi do swego dzieła, jest w jakiś sposób związana z treściami pozasobowymi, pochodzącymi ze świata zewnętrznego. Proces twórczy jest syntezą tego, co ponadosobowe, wieczne i tego, co personalne, efemerydalne. Z syntezy tej powstaje coś głęboko jednolitego³⁰. Jak mówił Tomasz z Akwinu: *Imago dicitur pulchra si pefectere presentat rum (obraz nazywany jest pięknym, gdy doskonale przedstawia obiekt)*. Utwór muzyczny czy literacki będzie piękny nie wtedy, gdy zabrzmi „perfekcyjnie” (odtworzony przez komputer), lecz wtedy, gdy za sprawą talentu wykonawcy będzie pięknie zagrany.

Warto podkreślić, że kreatywny wykonawca jest zawsze wrażliwy psychicznie. Sztuki performatywne w rzeczywistości kwestionują równowagę artysty w zakresie samooceny bardziej niż inne, kreatywne dziedziny³¹. Publiczne występy potęgują ryzyko chwiejnej oceny samego siebie. Mimo tego najwyższą formą doświadczenia twórczego jest „dotknięcie” sfery przeżyć niematerialnych jako transcendencji. Artysta, który tworzy swe dzieło na podstawie wymiaru niematerialnego, nadaje dziełu wymiar niezmierny. Ów metafizyczny aspekt sztuki, dostępny nielicznym, pojawia się wtedy, gdy artysta dostąpi „pełni” tworzenia.

Pewnym zagrożeniem dla mającej swe źródła wewnętrznej kreatywności artysty są zewnętrzne wzorce. Wykonawca nie powinien jednak rezygnować z kierunku zamierzeń twórczych wyznaczanych przez własną jaźń, aby dostosować się do panujących w środowisku czy kulturze norm i dążyć

29 G. Hagman, dz. cyt., s. 106.

30 L. Neumann, *Kunst und Zeit*, [w:] *Kunst Und Schöpferisches Unbewusstes Rascher*, Zürich 1954, s. 40.

31 J. Gedom, *Perspectives on creativity: The biographical method*, Ablex Publishing Corp, Norwood 1992, s. 159.

do adaptacji ze zbiorowością. Zresztą stała zależność od jaźni broni go przed pokusami zbiorowego „ja”³².

Kreatywność fazy drugiej procesu twórczego – występu publicznego, wymaga od artysty poniesienia ryzyka związanego z niepokojem towarzyszącym publicznej prezentacji i nadszarpnięciem pokładów własnej wrażliwości. Na etapie doprowadzania do upragnionej interpretacji wykonawca podejmuje ryzyko związane z aktywacją podświadomych fantazji, które mogą wywołać wyobrażenia o nadchodzącym sukcesie, ale i ewentualnej porażce. Im bardziej wykonawca oczekuje od siebie wyidealizowanego i perfekcyjnego wykonania, tym bardziej zwiększa prawdopodobieństwo swojego niepowodzenia.

Z drugiej strony triumfujący na scenie wykonawca doświadcza niepowtarzalnych, stymulujących uczuć. Czuje, że przekracza własne granice, rozszerza własną skalę wrażliwości. Muzyk, który wie, że na estradzie dobrze sobie radzi, czuje nie tylko silną więź z dziełem muzycznym, ale i pełnię artystycznej egzystencji. Jeśli publiczność na jego występ zareaguje entuzjastycznie, wykonawca umacnia się w swych artystycznych walorach, otrzymując potwierdzenie swoich zdolności. Entuzjastyczna reakcja publiczności jest jego zadośćuczynieniem za wcześniejszy wysiłek, czyli długą fazę *practise*³³.

By odnieść sukces, muzyk wykonawca stara się nadać swojemu występowi subiektywny zarys, który jest uzewnętrznionym przejawem jego zdolności, dostrzeganym przez publiczność. W trakcie ćwiczenia, prób, a potem wykonania muzyki angażuje się w wypowiedź muzyczną, w której wewnętrzne i zewnętrzne aspekty doświadczenia siebie wchodzą w dynamiczną relację, jaka jest dla niego samego transformująca. Poprzez grę na scenie artysta tworzy własne doświadczenie rezonansu estetycznego: osiąga stan ożywienia i autoafirmacji, a paradoksalnie też autotranscendencji, kiedy odczuwa, że jego słabe strony mogą zostać pokonane³⁴.

Muzyka wykonywana na żywo jest symbolicznym wyrazem ludzkich uczuć, których nie można wyrazić słowami lub przekazać w inny sposób. Ze wszystkich sztuk to muzyka jest najbardziej bezpośrednim i najbardziej angażującym wykonawcę sposobem ekspresji. Rezonans estetyczny pojawia się wtedy, gdy muzyk doświadcza swojego występu jako idealnego ucieleśnienia i doświadczenia siebie. „Prawdziwy artysta” nigdy nie jest do końca usatysfakcjonowany efektem końcowym swego dzieła. Nie

32 L. Neumann, dz. cyt., s. 39.

33 G. Hagman, dz. cyt., s. 109.

34 Tamże, s. 110.

będzie nim także ten, który sięga jedynie po internetowe środki przekazu. Działania artystyczne nigdy nie są skończoną i naprawdę pełną realizacją poczynionego wcześniej, idealnego zamierzenia artystycznego, które w dobie konieczności sięgania po *streaming* wydaje się tracić swe idealistyczne właściwości.

Streaming i livestreaming

Eksperymenty z zakresu sztuki, które miały miejsce od połowy XX wieku, dowiodły, że sztuka może daleko odchodzić od podmiotowo-przedmiotowego paradygmatu. W sztuce ogólnie definiowanej jako nowoczesna, sam obiekt czy dzieło sztuki przestawały być ważne. Różne prowokacje mające podważyć zaakceptowane pojęcia sztuki, rozpoczęte w latach pięćdziesiątych XX wieku, m.in. za sprawą *happeningów* i konstruktywizmu radzieckiego stworzyły tzw. rewers sztuki (antyszukę)³⁵. Nowe praktyki artystyczne albo zrywały z przedmiotowym charakterem twórczości, albo zastępowały pojęcie dzieła procesem twórczym³⁶, który stawał się jego esencją.

Dla twórców awangardy sztuką był sam proces tworzenia. *Sztuka bez dzieła sztuki to zmiana nie tylko teorii, ale samej definicji, największa nowość w okresie żadnym nowości*³⁷. Nowatorskie zmiany w sztuce przybrały postać przeobrażeń o charakterze jakościowym. Do dziś stawiają przed odbiorcą dylemat: czy to, co widzimy i słyszymy i czego doświadczamy, mieści się w kategoriach sztuki lub sztuczności?

Eksperymenty sztuki XXI, z konieczności wdrożonej do internetu, przynoszą jeszcze więcej pytań. Nawet tradycyjne formy prezentacji dzieł artystycznych, koncerty czy występy, z konieczności transmitowane online każą nam zderzyć się z nową rzeczywistością i nowymi sposobami kreacji oraz odbioru sztuki. Rok 2020 XXI wieku przynosi konieczność rozwoju wcześniej już znanych, ale z całą pewnością nieużywanych na tak masową skalę metod transmisji.

Koncerty na żywo nie są zjawiskiem nowym, które otworzyło się wraz z *lockdownem* i pandemią COVID-19. Dzięki rozwojowi technologicznemu już w 1994 roku The Rolling Stones wystąpili na żywo w transmisji koncertu z Dallas. Nowe środki transmisji muzyki stają się jednak

35 Por. B. Jasiński, *Estetyka po estetyce*, dz. cyt., s. 161–163.

36 B. Jasiński, *O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki*, „Przeгляд Humanistyczny” 1986, nr 11–12, s. 61.

37 Tamże, s. 57–59.

zjawiskiem specyficznym, okrajającym i twórcę, i odbiorcę z możliwości *obcowania ze sobą nawzajem*.

W rozpowszechnianiu muzyki w dobie pandemii internet zaczął odgrywać ważną rolę. Ekspansja wirtualnych transmisji jest tak duża, że trudno nadążyć za wciąż wstawianymi do internetu prezentacjami muzycznymi, transmitowanymi w wirtualnej rzeczywistości. Rozwijają się nowe platformy lub kanały promujące muzykę, które przekazują ją w czasie rzeczywistym, jako *livestreaming*. Transmisje na żywo definiowane jako usługi przesyłania strumieniowego wideo dostarczane są przez platformy internetowe i aplikacje mobilne, które je obsługują. Tak zwana interaktywność synchroniczna i cross-modalna łącząca ze sobą wideo, tekst i obraz³⁸ jest obecnie wszechobecna na platformach: YouTube i Twitch, Facebook i Instagram. Technologia cyfrowa dostarcza nam danych multimedialnych, których rozmiar i złożoność jest daleka od zdefiniowania, za to szybko się powiększa³⁹.

Livestreaming jest obecnie najbardziej liczebnym sposobem transmisji, szacowanym na pięćset cztery miliony użytkowników na świecie. W samych Chinach, od 2019 roku istnieją potężne platformy transmisyjne: Bilibili (B 站), Kuaishou (快手) i Douyin (抖音)⁴⁰ przyciągające miliony słuchaczy. Platformy takie jak Facebook czy YouTube i strony internetowe Bandsintwon, Shotgun i Resident Advisor zbierają informacje o wszystkich koncertach transmitowanych na żywo podczas pandemii. Ich liczba jest niemożliwa do oszacowania.

Wraz z rozprzestrzenianiem się pandemii COVID-19 na całym świecie w pierwszych miesiącach 2020 roku muzyczne transmisje na żywo stały się powszechną praktyką dla wielu muzyków, którzy utknęli w domach. Gdy muzyka przestała być wykonywana, artyści i sale koncertowe zaczęły masowo korzystać z transmisji na platformach internetowych, aby utrzymać kontakt z odbiorcami. Pozytywnym przykładem zastosowania transmisji internetowej w muzyce jest m.in. edycja online festiwalu Coachella

38 S. Cunningham, D. Craig, J. Lv, *China's livestreaming industry: platforms, politics, and precarity*, „International Journal of Cultural Studies” 2019, t. 22, nr 6, s. 719–736, <https://doi.org/10.1177/1367877919834942>.

39 P. Maragos, P. Gros, A. Katsamanis, G. Papandreou, *Cross-Modal Integration for Performance Improving in Multimedia: A Review*, [w:] *Multimodal Processing and Interaction: Audio, Video, Text*, ed. P. Maragos, A. Potamianos and P. Gros, Springer, New York 2008, s. 1–46, <https://ttic.uchicago.edu/~gpapan/pubs/chap/MaragosGrosKatsamanisPapandreouCrossModalReviewch-springer08.pdf>.

40 G. Bienvenu, *Is livestreaming the post-Covid-19 future for live music?*, <https://mp.weixin.qq.com/s/sBPgXxrGLhNn90GlDRn3pQ>.

z Kalifornii, który w 2019 roku zgromadził ponad osiemdziesiąt dwa miliony wyświetleń online, podczas gdy na żywo mógłby powitać tylko dwieście pięćdziesiąt tysięcy osób⁴¹.

Wśród polskich inicjatyw pierwszej połowy 2020 roku należą z pewnością koncerty onlinowe Wiosennej Akademii Muzyki, warsztaty artystyczno-edukacyjne „Maestro-Letnia Akademia Muzyki”, transmisje koncertowe z Centrum I. J. Paderewskiego, Centrum im. Krzysztofa Pendereckiego w Lusławicach, transmisje koncertów wielu polskich filharmonii czy UMFC na kanale YouTube, kreatywne inicjatywy Instytutu Muzyki i Tańca IMIT i trudna do określenia i oceny liczba inicjatyw lokalnych realizowanych w ramach programu „Kultura w sieci”.

Skutki kryzysu

Kryzys COVID-19 przynosi znaczne straty dla kreatywnej gospodarki na całym świecie. W samych tylko Stanach Zjednoczonych przemysł kreatywny miał wygenerować w 2020 roku 12,2–15 miliardów dolarów, ale dochody te spadną o około dziewięć miliardów⁴². Kryzys COVID-19 najmocniej uderzył w sztuki sceniczne, w tym wizualne, takie jak muzyka, teatr i taniec, które opierają się na występach na żywo⁴³. Tylko w 2019 i półroczu 2020 roku w USA dziewięćdziesiąt sześć procent organizacji odwołało swoje przedsięwzięcia kulturalne⁴⁴.

W obecnych czasach przeszkodą w kontakcie ze sztuką nie jest już jej awangardowość. Awangarda, jako nurt samozniszczenia sztuki i mieszania jej z rzeczywistymi faktami, celowo przekraczający granicę dobrego smaku, staje się *casusem* przeszłej epoki, popularnym ze względu na siłę przekazu, indywidualność twórców i przeciwstawność sztuce konwencjonalnej⁴⁵.

Założenia kreacji artystycznej i procesu twórczego w kontekście rzeczywistości 2020 roku, gdy światowa pandemia opanowała wszystkie kontynenty, a kryzys spowodowany COVID-19 mocno uderza w sztukę,

41 C. Hu, *How Livestreaming Is Bridging the Gap Between Bands and Fans During the Coronavirus Outbreak*, Pitchfork 2020, <https://pitchfork.com/thepitch/music-livestreaming-coronavirus/>.

42 G. Biennu, dz. cyt., s. 3.

43 Tamże, s. 11.

44 *The economic impact of coronavirus on the Arts and Culture sector: Americans for the Art*, 2020, <https://www.americansforthearts.org/by-topic/disaster-preparedness/the-economic-impact-of-coronavirus-on-the-arts-and-culture-sector>.

45 W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, PWN, Warszawa 1986, s. 286.

kulturę i kreatywną ekonomię, musi ulec przedefiniowaniu. Dotyczy to wszystkich branż kreatywnych, na które składają się: film, reklama i moda, a także zawody twórcze muzyków artystów, wykonawców.

Nowe ujęcie muzyki

Powstała za sprawą pandemii nowa, „wirtualna awangarda w sztuce” to coś odmiennego niż rozpad systemu dur-moll, który dokonał się w latach 1914–1915 na skutek eksperymentów dodekafonistów: Arnolda Schönberga, Antona Weberna i Albana Berga ze skalą dwunastodźwiękową. W drugim dziesięcioleciu XXI wieku awangardą jest *livestreaming* i sięganie nie tyle po nowe możliwości wyrazu, co przekazu. Wszędzie roi się od rozmaitych inicjatyw wykorzystujących media, w których gąszczu łatwo się zgubić. Muzycy w Europie i Ameryce „zaangażowali” internet, aby proponować domowe koncerty („domówki”) na żywo, orkiestry symfoniczne realizują filmiki prezentujące różne instrumenty z udziałem poszczególnych muzyków, z rzadka transmitując na YouTube koncerty w pomniejszonych z konieczności składach.

W historii minionego XX wieku, obok poważnych eksperymentów ze sztuką nowoczesną rodził się nurt, w którym twórcy świadomie zawierali kompromis między „misją” a popularnością swych dzieł. Sztuka wyższa ustąpiła miejsca przenikającej w szersze kręgi społeczeństwa *praxis*, która bynajmniej nie odnosząc się *do metafizyki*, była adresowana do ogółu społeczeństwa. Jej przykładami były kierunki stylistyczne np. jazz, soul, blues, rock and roll, muzyka pop, rap, swing, hard rock.

W XXI wieku, w niepewnych z powodu pandemii czasach, słuchanie muzyki wciąż odgrywa psychologiczną rolę w życiu człowieka. Muzyka jest obecna w codzienności jako intensywny bodziec warunkujący indywidualne doznania. W czasie pandemii, gdy sale koncertowe na całym świecie zostały zamknięte lub też otwierane są dla garstki słuchaczy, nie można wyrażać siebie i prezentować swej sztuki. Koncerty online są więc koniecznym wytworem aktywności twórczej, działającym jak pomost, dzięki któremu mogą być w ogóle przedstawiane dzieła muzyczne.

Platformy internetowe otwierają przestrzeń, w której artyści i melomani mogą się spotykać i wspierać się nawzajem, nawiązując współpracę czy przyjaźnie. Często jednak działania transmitowane w internecie okazują się pozorne w kontekście odbioru wciąż tworzonej i nagrywanej muzyki. Ciągała możliwość przestrojenia się na inny kanał, program czy platformę, a także sama bariera dźwiękowo-jakościowa nie sprzyjają kontemplacji muzyki.

Niektóre wydarzenia transmitowane na żywo zmuszają nas do relatywizacji znaczenia internetu, gdyż z ekonomicznego punktu widzenia transmisje na żywo, prawie zawsze charytatywne, nie pokrywają nie tylko strat, ale również bieżących kosztów koncertów, jakich doświadczyli artyści, sale koncertowe i spektakle wystawiane na żywo⁴⁶.

Czy wobec wymuszonej „awangardy internetowej” muzyka będzie ewoluowała i czerpała z nowych technologii? Całkowite odejście od prezentowania koncertów na żywo w salach koncertowych w stronę transmisji na żywo na dłuższą metę wydaje się mało prawdopodobne, zwłaszcza gdy pandemia będzie pod kontrolą. Ale ponieważ wirtualny *streaming* okazał się narzędziem o wybiórczych zaletach, dlatego prawdopodobnie, jako jeden z środków przekazu, wtopi się w przyszłości w wykonawstwo muzyki.

Podsumowanie

Dzieło sztuki nie może powstać, o ile nie rodzi się w konsekwencji indywidualistycznego procesu tworzenia, którego cechą charakterystyczną jest skupienie świadomości na istotnej dla twórcy, choć nierzadko oderwanej od rzeczywistości idei (moment idealny twórczości). Moment idealny w procesie twórczym jest jednak tworem bardziej złożonym. Jego istotę stanowi myślowa reprodukcja przedmiotowego odniesienia całego procesu twórczego, oparta na partykularno-subiektywnej wersji koncepcji odbicia. Oznacza to, że w świadomości odbija się to, co jest najistotniejsze dla danego konkretnego procesu tworzenia i co stanowi załączek przedmiotu tego procesu⁴⁷.

Zwykle już na początkowym etapie tworzenia twórca wyobraża sobie całość kształtowanego obrazu, wytworzonego z idealnej koncepcji artystycznej i określa w przybliżeniu jej celowość. W procesie powstania dzieła, również w aspekcie wykonawstwa nie istnieje rozgraniczenie między techniką tworzenia (*techné*) a samym aktem twórczym. Czynniki te przenikają się, stanowiąc niepodzielny proces, w którym walkę staczają wymogi opornego materiału twórczego z zamierzonym wcześniej ideałem.

W procesie twórczym świadomość artysty nakierowana jest nań od wewnątrz (*stan tworzenia*) i nie stoi w sprzeczności z jego świadomością na zewnątrz (*refleksje nad sensem tworzenia*). Obie perspektywy są

46 G. Bienvenu, dz. cyt., s. 12.

47 B. Jasiński, *Performance w perspektywie estetyki procesów twórczych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2019, nr 21, s. 18, <https://www.doi.org/10.32020/ARTandDOC>.

częściami tego samego procesu. Ale sam proces twórczy domaga się przestrzeni. Wpływa i wpływa do „kanonu kulturowego”, czyli systemu wartości, na które ukierunkowane jest społeczeństwo i edukacja artystyczna (*stąd dylematy twórcze artystów niemogących do końca wyzwolić się z pęt norm i wzorców*).

We wpajanych np. przez szkolnictwo czy środowiska artystyczne metodach i systemach, a także obiektywnych sytuacjach kryzysu twórca może doświadczać uczucia przytłoczenia przez rzeczywistość. Jego ponadosobowa jaźń jest doświadczana wtedy jako **misja i powinność duchowa**, by zmierzyć się z uznanym kanonem czy społecznymi ograniczeniami. W procesie powstania dzieła twórca doświadcza zatem konfrontacji swego „ego” ze „światem zewnętrznym”.

Dążąc do zbudowania wizji artystycznej, jedni twórcy zajmują się wyłącznie rzemiosłem i „upiększaniem”, a inni sięgają wyżej, próbując dopełniać swą osobowością „ujęcie rozumu” i wyrazić w swoich dziełach czy wykonaniach artystycznych filozofię i duchowość. I tak „sztuka A” pozostaje na poziomie „integritas” i „consonantia” (spójności i współbrzmienia), a „sztuka B” wkracza w zakres czystego piękna (claritas), dostępnego wybranym⁴⁸. Ale dopiero sztuka B wydobyta z duszy i jej dosięgająca najgłębiej kształtuje swoje piękno⁴⁹. Jest sztuką sięgającą świata idei, odkrywania i prawdy.

Choć żyjemy w czasach społecznego kryzysu kultury, wywołanego sytuacją obiektywną, która skłania niektórych do porzucenia ideałów sztuki i sięgania ku prostym jej formom, musimy pamiętać, że mentalną powinnością, ale i potrzebą artystów jest nimi pozostać. Choć kategoria przedmiotu artystycznego uległa modyfikacji, bo zaakcentowana została jego korelacja z internetowym światem transmisji danych, wytwory artystów, często nieprzystające do wirtualnej rzeczywistości, w dobie nowej awangardy muszą pozostać z nimi w dialogu.

Kreacje artystyczne, niezależnie od tego, czy prezentowane będą w salach koncertowych, czy w internecie, aby pozostać dziełami sztuki, muszą być tworzone nie tylko w celu samodowartościowania czy potwierdzenia własnej użyteczności, lecz ze względu na swą wartość i wpływ, jaki mogą wyrzucić na serca i umysły odbiorców, dla których powstają.

48 G. Kurylewicz, *Dzieło sztuki i jego brak. Krytyka ironii jako zasady w sztuce*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1996, s. 27.

49 Por. Platon, *Państwo*, ks. III, 401d-e.

Abstrakt

Nowe ujęcie procesu twórczego w muzyce. Wewnętrzna polemika między założeniami estetycznymi a terażniejszą rzeczywistością kryzysu

Proces twórczy kojarzony z aktem komponowania w nowoczesności postrzegany jest z różnych perspektyw. Choć kompozycja pozostaje główną częścią procesu kreacji, jego elementami składowymi są również: wykonawstwo artystyczne, improwizacja czy inżynieria dźwięku. Kompozytor, tworząc kompozycję, nie sprawia, że zostanie ona „ożywiona”, dopóki nie wykona jej wykonawca. W pracy artystycznej odzwierciedlenie znajduje idealistyczna triada pojęć: prawdy, dobra i piękna, o ile chodzi w niej o przekaz wartości, które wiodą od „inter-ego” artysty ku światu zewnętrznemu. Gdy praca ta wypływa z istoty uczuć i odczuwanych emocji zawiera w sobie pierwiastek twórczy. Uzewnętrznienie głębokich pokładów duszy artysty jest „treścią” tego, co postrzegamy jako „piękną formę”. W akcie twórczym elementem formalnym jest więc „idea” artysty, która przekazywana jest odbiorcom. Kreatywność artystów-muzyków, w dobie sytuacji uwarunkowanej pandemią 2019–2021, przyjmuje wciąż nowe formy i wzorce. W rzeczywistości „internetowej awangardy w sztuce” powszechną staje się ekspansja wirtualnych transmisji muzycznych. Proces twórczy, charakteryzujący się dążeniem do odtworzenia nieuchwytnego stanu jedności, ciągłości i doskonałości z wykonywaną muzyką, dziś jest zależny od nowych środków przekazu i *streamingu*. Choć kategoria przedmiotu artystycznego uległa modyfikacji, gdyż nakreślona została jego korelacja ze światem transmisji danych, wytwory artystów, z założenia nieprzystające do wirtualnej rzeczywistości, w dobie kryzysu kultury muszą pozostawać z nią w dialogu.

Słowa kluczowe: proces twórczy, muzyka klasyczna, wykonawstwo muzyczne, muzyk-artysta, kreacja artystyczna, kultura i Covid-19

Abstract

The New Understanding of the Creative Process in Music. The Inner Polemic between the Aesthetic Principles and the Current reality of the Crisis

The creative artistic process linked to composing in modernity may now be viewed from different perspectives. Even though composing remains the central part of the creative process, there are other parts like artistic performance, improvisation, and sound engineering. The composer creating the composition will not be able to bring the composition to life without the help of the performer. The artistic process represents the idealistic triad of concepts: the beautiful, the true, and the good – the qualities that lead the artist’s inter-ego into the outer world. When the work is prompted by basic and felt emotions containing the creative spark, one sees the “content” of the “beautiful form” at the deepest level of the artistic soul. In the creative act, the formal element is the artist’s

idea being passed on to the recipients. The creativity of artists-musicians in the times of the Covid pandemic 2019–2021 constantly develops into new forms and designs. In the reality of the art “Internet avant-garde,” the expansion of the virtual transmission becomes common. Today, the creative process, based on an attempt to recreate the ephemeral state of continuity and perfect union with music, seems to be dependent on new means of expression and streaming. Even though the category of artistic work has been modified in correlation with the world of transmitted data, the artistic works, by definition incongruent with the virtual reality, in times of crisis, must remain in dialog with it.

Keywords: artistic process, classical music, music performance, music-artist, artistic creation, culture in the times of Covid-19

Bibliografia

- Bienvenu G., *Is livestreaming the post-Covid-19 future for live music*, 2020, <https://mp.weixin.qq.com/s/sBPgXxrGLhNn90GlDRn3pQ>.
- Bishop L., *Collaborative Musical Creativity: How Ensembles Coordinate Spontaneity*, „Front. Psychol.” 2018, t. 9, Article 1285, s. 4–5, <https://www.doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01285>.
- Burszta W. J., *Różnorodność i tożsamość. Antropologia jako kulturowa refleksyjność*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2004, s. 40.
- Cunningham S., Craig D., Lv J., *China’s livestreaming industry: platforms, politics, and precarity*, „International Journal of Cultural Studies” 2019, t. 22, nr 6, s. 719–736, <https://doi.org/10.1177/1367877919834942>.
- Delalande F., *Postscript: Music composition, creativity and collaboration – an old story, only recently told*, „Musicae Scientiae” 2016, t. 20, nr 3, Sage Publications, s. 457–461.
- Deliège I., Richelle M., *Prelude: The spectrum of musical creativity*, [w:] *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, eds. I. Deliège, G. A. Wiggins, Psychology Press, Hove–New York 2006, s. 2.
- Dietrich A., *The cognitive neuroscience of creativity*, „Psychon. Bull. Rev.” 2004, t. 11, nr 6, s. 1011–1026, <https://www.doi.org/10.3758/BF03196731>.
- Donin N., Caroline F., *Tracking the creative process in music: New issues, new methods*, „Musicae Scientiae” 2016, t. 20, nr 3, Sage Publications, s. 283.
- Donin N., *Empirical and historical musicologies of compositional processes: Towards a crossfertilization*, [w:] *The act of musical composition: Studies in the creative process*, ed. D. Collins, Ashgate, Farnham 2012, s. 1–26.
- Fischer G., Giaccardi E., Eden H, Sugimoto M. and Ye Y., *Beyond binary choices: integrating individual and social creativity*, „Int. J. Hum. Comp. Stud.” 2005, t. 63, nr 4–5, s. 482–512, <https://www.doi.org/10.1016/j.ijhcs.2005.04.014>.
- Gedo J., *Perspectives on creativity: The biographical method*, Ablex Publishing Corp, Norwood 1992, s. 159.
- Hagman G., *The Musician and the Creative Process*, „Journal of The American Academy of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry” 2005, t. 33, nr 1, s. 109.

- Hu C., *How Livestreaming Is Bridging the Gap Between Bands and Fans During the Coronavirus Outbreak*, Pitchfork 2020, <https://pitchfork.com/thepitch/music-live-streaming-coronavirus/>.
- Jasiński B., *O niektórych problemach współczesnej metodologii humanistyki*, „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 11–12, s. 53–59.
- Jasiński B., *Estetyka po estetyce. Prolegomena do ontologii procesu twórczego*, Ethos, Warszawa 2008.
- Jasiński B., *Performance w perspektywie estetyki procesów twórczych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2019, nr 21, s. 18, <https://www.doi.org/10.32020/ARTandDOC>.
- Kurylewicz G., *Dzieło sztuki i jego brak. Krytyka ironii jako zasady w sztuce*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 1996, s. 17, 27.
- Langer S., *Philosophy in a new key*, 3rd ed., Harvard University Press, Cambridge 1957, s. 257.
- Maragos P., Gros P., Katsamanis A., Papandreou P., *Cross-Modal Integration for Performance Improving in Multimedia: A Review*, [w:] *Multimodal Processing and Interaction: Audio, Video, Text*, ed. P. Maragos, A. Potamianos and P. Gros, Springer, New York 2008, s. 1–46, <https://ttic.uchicago.edu/~gpapan/pubs/chap/MaragosGrosKatsamanisPapandreouCrossModalReviewch-springer08.pdf>.
- Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, eds. I. Deliège, G. A. Wiggins, Psychology Press, Hove–New York 2006.
- Nass M. L., *From transformed scream, through mourning, to the building of psychic structure: A critical review of the literature on music and psychoanalysis*, „Annual of Psychoanalysis” 1989, t. 17, s. 172.
- Neumann E., *Kunst und Zeit*, [w:] *Kunst Und Schöpferisches Unbewusstes* Rascher, Zürich 1954, s. 40.
- Nijstad B. A., De Dreu C. K. W., Rietzschel E. F. and Baas M., *The dual pathway to creativity model: creative ideation as a function of flexibility and persistence*, „Eur. Rev. Soc. Psychol.” 2010, t. 21, s. 34–77, <https://www.doi.org/10.1080/10463281003765323>.
- Platon, *Państwo*.
- Storr A., *Music and the mind*, Free Press, New York 1992, s. 96.
- Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, PWN, Warszawa 1972, s. 35–36.
- Tatarkiewicz W., *O filozofii i sztuce*, PWN, Warszawa 1986, s. 286.
- The art of record production: An introductory reader for a new academic field*, eds. S. Frith, T. S. Zagorski, Ashgate, Burlington 2012.
- Williamson A., Thompson S., Lisboa T. and Wiffen C., *Creativity, Originality, and Value in Music Performance*, Hove: Psychology, 2006. [w:] *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice*, eds. I. Deliège, G. A. Wiggins, Psychology Press, Hove–New York 2006.

