



PIOTR SALABER

Dyrygent w studio
czyli mikrofon zamiast publiczności
– w siedmiu pytaniach i odpowiedziach

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

Recenzenci

prof. zw. Jan Bratkowski (PWSFTviT)

dr hab. Lucja Demby (UJ)

Opracowanie graficzne i łamanie

Monika Pest

Na 1. stronie okładki fot. © Norbert Martin – Fotolia.com

Na 4. stronie okładki fot. Tymon Markowski

Opracowanie redakcyjne i korekta

Mirosława Buczyńska

ISBN 978-83-231-2705-5

Printed in Poland

© Copyright by Piotr Salaber

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe

Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

WYDAWNICTWO NAUKOWE

UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń

tel. (56) 611 42 95, fax (56) 611 47 05

e-mail: wydawnictwo@umk.pl

Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń

tel./fax (56) 611 42 38

e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwoumk.pl

Druk i oprawa: Drukarnia Cyfrowa UMK

ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń

tel. (56) 611 22 15

Moim Dzieciom

PODZIĘKOWANIA	9
WSTĘP	11
1. Kontekst historyczny i kulturowy nagrywanego utworu w aspekcie zbiorowej świadomości odbiorcy i jego wpływ na interpretację przez dyrygenta, czyli – z czego to wynika?	17
2. Portret potencjalnego odbiorcy nagrywanej muzyki – współczesnego widza teatralnego i kinowego, czyli – dla kogo to wszystko?	37
3. Koncepcje towarzyszenia obrazowi przez muzykę w ujęciu historycznym, czyli – jak do tego doszło?	59
4. Proces powstawania muzyki w filmie i w telewizji, czyli – jak to się robi?	83

SPIS TREŚCI

5. Predyspozycje, uwarunkowania psychologiczne i motywacja w pracy dyrygenta w nagraniach studyjnych, czyli – dlaczego właśnie ktoś taki?	101
6. Spektrum środków dyrygenckich stosowanych w studio w zależności od aparatu wykonawczego i specyfiki powstającego spektaklu czy filmu, czyli – dlaczego właśnie w ten sposób?	117
7. Podsumowanie, czyli – co z tego wynika?	137

BIBLIOGRAFIA	141
--------------------	-----

ANEKSY	147
--------------	-----

Realizacje teatralne, filmowe i telewizyjne autora

Muzyka do spektakli teatralnych pod dyrekcją kompozytora	147
Muzyka filmowa	153
Muzyka do programów telewizyjnych	154
Opracowania muzyczne, aranżacje, kierownictwo muzyczne	154
Spis utworów na płycie „Dyrygent w studio”	157

SUMMARY. Conductor in the Studio – Microphone Instead of the Audience, in Seven Questions and Answers. The specificity of the conductor’s work during recording of the film, TV and theater music	163
---	-----

Aliudque cupido, mens aliud suadet –
Co innego radzi namiętność, co innego rozum
Owidiusz

Niniejsza książka jest wypadkową wieloletniej pracy autora w studio podczas rejestracji muzyki do spektakli teatralnych, filmów, programów radiowych i telewizyjnych oraz prowadzonych zajęć dydaktycznych z zakresu muzyki w filmie, teatrze i telewizji.

Niewątpliwie stosowanie zróżnicowanych środków i metod naukowych, niezbędnych do napisania tego typu rozważań, może wydawać się dyskusyjne w odniesieniu do dziedziny, która w codziennej pracy wymaga decyzji o charakterze niemal wyłącznie artystycznym.

Artysta – twierdzi Isaak Bashevis Singer – nie pretenduje do tworzenia zasad. Chce ukazywać indywidualność, interesuje go to, co wyjątkowe. Natomiast naukowiec, nawet jeśli uwielbia wyjątkowość, usiłuje ją pozbyć tej niepowtarzalności. To jego zadanie. Jeśli tego nie osiągnie, uważa, że przegrał¹.

¹ R. Burgin, *Rozmowy z Isaakiem Bashevisem Singerem*, tłum. E. Petraitis-O'Neill, Atext, Gdańsk 1992, s. 108.

Pozostawiając Czytelnikowi ocenę, kto ostatecznie zwyciężył w tej skomplikowanej próbie ujęcia w naukowe ramy własnego dorobku autora na niwie artystycznej, należy zwrócić uwagę na różnorodność zadań stających przed dyrygentem, który wchodzi do studia, aby zrealizować nagranie na potrzeby filmu czy telewizji.

Różnorodność nagrywanego materiału nie pozwala ująć go w proste ramy zestawu czynności, synchronizujących poczynania orkiestry z dyrygenckiego pulpitu. Autor niniejszej pracy wielokrotnie zmuszony był daleko wykraczać poza schemat dyrygowania wyłącznie orkiestrą lub chórem; świadectwem tego są omówienia przytoczonych w tekście realizacji, które stanowią komentarz do – będącej równoprawną częścią tego wydawnictwa – płyty. Podczas każdego z omawianych tutaj nagrań głównym dylematem, przed którym stawał autor, było wyważenie elementów racjonalnych, wynikających ze specyfiki zapisu i związanych z tym ograniczeń technicznych, oraz pierwiastka emocjonalnego, stanowiącego przecież kwintesencję muzyki. Ten drugi element, tak łatwy do uzyskania i stosunkowo prosty do uwypuklenia podczas koncertu, podczas nagrania staje w obliczu niebezpieczeństwa zagubienia się w gąszczu ograniczeń technicznych. Konieczność precyzyjnego określenia długości nagrywanego fragmentu, zdeteminowanej czasem trwania sceny, bezlitośnie ogranicza stosowanie rubato czy wewnętrznych rozszerzeń rytmicznych. Stukający miarowo w słuchawkach dyrygenta i członków orkiestry metronom organizuje, oczywiście, przebieg całości w czasie, niebezpiecznie ogranicza jednak naturalny sposób frazowania, wynikający z muzykalności wykonawców, a jednocześnie decyduje w sposób zasadniczy o kształcie wyrazowym utrwalanego utworu. Stosowane techniki multipliko-

wania niektórych partii (wynikające czasami z przyczyn nie tylko artystycznych), komputerowej emulacji niektórych brzmień i łączenia ich z partiami solowymi, nagrywanymi niekiedy w różnych częściach świata, stawiają przed dyrygentem nietypowe wyzwania. Spośród wszelkich czynników synchronizacyjnych elementy metroritmiczne okazują się w tej sytuacji, wbrew pozorom, najprostsze do utrzymania w należyтым porządku. Problemem okazuje się, przy takim rozczłonkowaniu, element emocjonalny, tak łatwy do zagubienia w powyższej sytuacji. We wszystkich pozostałych współczynnikach nagrania współczesna technika staje się sprzymierzeńcem dyrygenta, pozwalając poprawić słabsze technicznie fragmenty. Jedynie emocje, które ze sobą niesie nagrany utwór, pozostają poza zasięgiem najczulszych cyfrowych wskaźników. Tylko dyrygent jest w stanie dopilnować, aby ten subiektywny pierwiastek emocji i napięcie pojawił się na każdym z dziesiątek nagrywanych śladów i złożył się ostatecznie w spójną, oddziałującą na widza czy słuchacza całość. Dysponuje on bowiem swego rodzaju mapą emocjonalną, zakodowaną materiałem dramaturgicznym, któremu ma ostatecznie towarzyszyć nagrany fragment; według niej prowadzona jest percepcja widza, siedzącego w fotelu kinowym czy teatralnym.

Na kartach tej książki uważny Czytelnik znajdzie zarówno omówienie technik dyrygowania rozmaitymi składami instrumentalnymi i wokalnymi w warunkach studyjnych, jak i nietypowe prowadzenie mniejszych, czasami złożonych z etnicznych instrumentów, zespołów. Zostaną zaprezentowane techniki prowadzenia poszczególnych instrumentalistów podczas nagrań, realizowanych w drodze budowania brzmienia z pojedynczych ścieżek. Poruszone będą problemy

źródeł dźwięku (np. śpiew gardłowy szamanów syberyjskich) i ich parametry, wymagające szczególnego podejścia zarówno ze strony realizacyjnej, jak i stawiające szczególne wymagania przed dyrygentem, prowadzącym nagranie. Czynniki te, w przypadku nagrywania muzyki dramaturgicznej, nabierają szczególnego, dużo większego niż dotąd znaczenia.

Wspomnieliśmy historyczną hierarchię parametrów muzycznych – mówi Karlheinz Stockhausen w rozmowie z Jonathanem Cottem – wysokość dźwięku, harmonię, melodię; relacje czasowe w rytmie i metrum: dynamikę, będącą obecnie czymś więcej niż tylko amplitudą głośności dźwięków, klasycznie opisaną przez system włoskich symboli, od bardzo cichych do bardzo głośnych dla każdego instrumentu. Każdy instrument posiada właściwą dla siebie energię, wynikającą z jego konstrukcji. Mam na myśli fakt, że np. flet ma inną energię niż trąbka. Forte lub piano każdego z nich będzie zupełnie inne ze względu na złożony charakter emitowanej fali dźwiękowej; nawet gdyby miały w zapisie tę samą dynamikę, będą miały inną głośność² [zjawisko to, ulega jeszcze większej intensyfikacji w różnych rejestrach – przyp. P. S.]³.

² J. Cott, *Stockhausen – conversations with the composer*, Picador, London 1974, s. 169, tłum. własne.

³ Wyrazem owej „historycznej hierarchii” jest np. stanowisko A. Frąckiewicz i F. Skołyszewskiego, wyrażone w książce *Formy muzyczne*, PWM, Kraków 1988, s. 10: „Dalszą cechą dźwięku, fizycznie zupełnie niezależną od poprzednich, jest jego natężenie, które decyduje o następnym z kolei elemencie muzyki, tj. o dynamice. [...] dynamika nie wpływa bezpośrednio na rozwój omawianych utworów, natomiast przeważnie służy do podkreślenia wyrazu wynikającego z poprzednio omówionych elementów. Dlatego też będziemy ją uważać za element wypadkowy, wtórny”.

Książka ta stanowi w pewnym stopniu kontynuację dociekań, zapoczątkowanych w pracy *Symbioza muzyki i dramatu, czyli kompozytor w teatrze*, opublikowanej na łamach „Estetyki i Krytyki”⁴, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, gdzie autor prowadzi zajęcia w Instytucie Sztuk Audiowizualnych. Niniejsza praca byłaby niepełna bez przedstawienia kontekstu historycznego i kulturowego omawianych zagadnień oraz koniecznych predyspozycji i umiejętności ze strony dyrygenta. W dalszej części książki znalazł się również opis profilu współczesnego odbiorcy nagrywanej muzyki, został także omówiony proces powstawania warstwy muzycznej na tle innych elementów dzieła. Dołączona zaś płyta stanowi wycinek działalności nagraniowej autora, w rozmaitych składach wokalnych i instrumentalnych.

Intencją autora było przybliżenie Czytelnikowi etapów złożonego procesu pracy dyrygenta, prowadzącego do momentu, w którym pogrążony w ciemności sali kinowej czy teatralnej widz wnika w – wykreowany za pomocą środków technicznych, lecz nasycony emocjami – przekaz artystyczny. Przekaz ten bowiem płynie nie tylko w uświadomionej warstwie wizualnej, lecz także w tak mocno działającej na naszą podświadomość warstwie dźwiękowej.

⁴ Por. P. Salaber, *Symbioza muzyki i dramatu, czyli kompozytor w teatrze*, cz. 1, 2, 3, „Estetyka i Krytyka” nr 12 (1/2007), s. 147–161, nr 13/14 (2/2007, 1/2008), s. 127–139, nr 15/16 (2/2008, 1/2009), s. 170–180.