

Ładne dźwięki (IV)

Ryzykujcie! – radzi kompozytorom Jagoda Szmytka

Granice wyobraźni

O ile kompozytor jest w stanie przewidzieć dźwiękowy rezultat swoich kompozycji, jakichkolwiek by instrumentalnych technik nie użył, to ważne, aby myśląc muzykę przekraczał granice własnej wyobraźni. Aby „się zdystansować”, a może lepiej ujmując „rozszerzyć siebie” o coś innego, wyjść „poza”. Trzeba z jednej strony nauczyć się ogromnej dyscypliny pracy, a z drugiej być gotowym do otwarcia się na nowe impulsy – mieć zmysły i rozum szeroko otwarte.

Dyscyplina

Pisanie wymaga ogromnej energii i koncentracji, którą trzeba utrzymać przez długi czas. Nie jest to łatwe i często wymaga pracy na granicy fizycznej wytrzymałości, nieustannej walki ze zmęczeniem, sennością, a przy tym trzeba zachować przejrzystość myśli. Tego można się nauczyć drogą specjalnego, hybrydowego przygotowania: czegoś w rodzaju treningu do długodystansowego sportu połączonego ze sztuką medytacji. Dyscyplina dotyczy nie tylko wytrzymałości psychicznej i fizycznej, ale też zdolności do rezygnacji z wielu części „normalnego” życia. Każda czynność niezwiązana bezpośrednio z pisaniem jest „przeszkodą”. Wszystko, co nie jest pisaniem, jest przeszkodą i najlepiej ograniczyć się do niezbędnego minimum – szczególnie w fazie najintensywniejszej pracy.

Ograniczenie aktywności niezwiązanych z pisaniem i wzmożona koncentracja sprawia, że kompozycja staje się mocniejsza, nabiera energii. Taki „skondensowany” utwór jest jak rzucony daleko przed siebie kamień. Albo meteoryt, którego uderzenie zmieni krajobraz.



Meteoryt ma dużą siłę rażenia, bo pochodzi z innej sfery. „Własny czas” kompozycji różni się od tego na sali koncertowej lub tego na ulicy. Wsłuchując się w dźwięki godzinami, można obudzić w sobie zupełnie inne wyczucie czasu. Na przykład pracując nad jednym samplem „wertikalnie” (miksując ze sobą naraz sto ścieżek dźwiękowych) ucho zaczyna słyszeć dźwięki w milisekundach i jest wyczulone na małe jakości i różnice wewnątrz dźwięku. Można pracować przez tydzień nad pięcioma sekundami takiego horyzontalnego materiału. Albo odwrotnie: pracować nad bardzo statycznymi dźwiękowymi

plaszczynami barwowymi, gdzie czas jest rozciągnięty do granic i traci znaczenie w obrębie kompozycji – zmiany są tak bardzo drobne i tak powolne, że prawie niemożliwe do zauważenia. Publiczność stykając się z takim materiałem może doznać szoku porównywalnego z uderzeniem meteorytu.

Kompozytor może się wprawdzie zabezpieczyć, by takie spotkanie było raczej otwarciem uszu publiczności na nowy wymiar niż kompletną katastrofą, na przykład poprzez odpowiedni wstęp, kontekst – wprowadzenie słuchacza w tempo, puls, strefę czasową. Struktura kompozycji może oferować słuchaczowi swoistą strefę przejściową – podając obrazowy przykład: jeśli utwór dzieje się w ciemności i kompozytor chce, żeby widz/słuchacz rozróżniał prezentowane kształty, to nie może go od razu ze słońca przenieść do megaciemnego pomieszczenia, lepiej raczej zamknąć go najpierw w „poczekalni” i dać się przyzwyczaić jego oczom do ciemności: stopniowo przygaszać światło i dopiero wtedy zabrać się za przedstawianie kształtów. W ciemności.

Chyba, że celowo interesuje nas „zaślepienie” – ale to już inna historia... (meteoryt, którego ruchu nie da się oswoić).

To samo dotyczy idei utworu, która też pochodzi z innej sfery, nie jest pochodną problemów rzeczywistości, tylko czymś, co oddziałuje na rzeczywistość zupełnie z zewnątrz (tu widać dużą różnicę między muzyką a teatrem, który zazwyczaj jest mocno „uwikłany” w codzienność). Kontemplacja idei utworu wzmacnia jego siłę, ale może też być groźna. Tak samo, jak w przypadku czasu dobrze jest przygotować silną sieć wewnętrznych odniesień (kondensacja), ale też odpowiednio „przygotować” kontekst (poczekalnia). Tutaj mam na myśli to, że reprezentujący daną ideę system znaków wiąże się z historią, tradycją i nawet, jeśli nowe połączenia są od wewnątrz silne, to trzeba koniecznie odnieść się do istniejących skojarzeń – to znaczy być świadomym, że i tak zostaną one (prawdopodobnie) pomyślane przez (wydukowaną) publiczność.

Uszy szeroko otwarte

Faza „izolacji” i pracy w skupieniu powinna być poprzedzona czasem intensywnego rozwoju. Lektura książek, oglądanie filmów, przeczesywanie Internetu, rozmowy, poznawanie nowych osób etc... może się to wydawać sztampowe, ale warto pamiętać, że a) to działa i b) to prawda.

Warto „rzucić się w nieznanne rejony”. Czasem wrócić też do raz przeczytanej i nieprzekonującej za pierwszym razem książki czy nielubianego wcześniej utworu. Rozwój oznacza też zmianę upodobań, zmianę smaku. Ucho i pozostałe zmysły uwrażliwiają się na inne rzeczy. Czasem nowa perspektywa umożliwia dostęp do tych wcześniej niewidzianych czy niedosłyszanych. Ważne, by słuchać/oglądać w miarę możliwości bez uprzedzeń: nie każdy utwór ulubionego kompozytora jest wspaniały – autorytet może rozczarować, a utwór mało znanego kompozytora może zachwycić. Spróbuj pójść na koncert bez książki programowej i bez sprawdzania, „co jest grane” – wnioski mogą zaskoczyć.

Mówiąc o otwartości mam na myśli również samo komponowanie. Z jednej strony dyscyplina – słuchanie i kontrola materiału, dbałość o dokładną i adekwatną notację, a z drugiej „nasłuch” nie tylko to przed intensywną pracą, ale też w jej toku. Nasłuchiwanie u każdego będzie czymś innym. Pewną rolę może odgrywać błąd i przypadek – coś „samo” się przestawi, wypisze, zaimprovizuje, ktoś coś przypadkowo zagra, przypadkowo poruszy jakąś strunę. Te gesty początkowo nie mają jeszcze znaczenia, ale dostrzeżone przez autora mogą rozszerzyć strukturę utworu i stać się jego integralną częścią.

Podajmy ryzyko łączenia rzeczy, które na pierwszy rzut oka i ucha do siebie nie pasują. Jeśli zauważacie parę fascynujących cię elementów, to zastanówcie się, czy da się je jakoś połączyć. Może łączy je jakaś nić, o której wcześniej nie pomyśleliście?

Czasem pomocna w ryzykownym przekraczaniu granic jest niewiedza.

Bycie kompozytorem wymaga czegoś więcej niż tylko wiedzy muzycznej – przygotowując się do tego zawodu trzeba zadbać o ogólny rozwój, wyrobić swoje własne poglądy, rozwijać różne zainteresowania, mieć osobowość. Oczywiście niemożliwe jest bycie specjalistą na wielu polach naraz. Ważne jest, aby znać się na rzeczach na tyle, aby móc porozumieć się ze specjalistami danej dziedziny (np. nie trzeba być programistą, aby uprawiać muzykę *live-electronics*, ale warto znać możliwości, terminologię, aby móc pracować nad utworem w studio i być w stanie wyjaśnić technikom, czego się potrzebuje, jakie są oczekiwania wobec ich pracy, potrafić określić ich zadania). I tutaj pewien stopień „niewiedzy” (ale przy wystarczającej wiedzy – nie chodzi mi o kompletne dyletanctwo) może przyczynić się, do pomyślenia nieoczekiwanych połączeń, których osoba wyspecjalizowana, poprzez (zbyt) głęboką edukację, nie byłaby w stanie pomyśleć. Tym tropem podążali założyciele centrów, takich jak francuskie IRCAM, gdzie artyści współpracują z technikami i inżynierami.

Instrumenty i muzycy

Katastrofą mogą się okazać utwory, które wymagają od muzyków więcej niż standardowe, „klasyczne” umiejętności. Aby utwór zabrzmiał dobrze, potrzeba sporo wysiłku – zarówno ze strony kompozytora, jak i muzyków. Akademie muzyczne wciąż nie uwzględniają w obowiązkowym programie kursów muzyki współczesnej. Choć wydaje się, że wiele współczesnych technik należy już do „kanonu”, to muzycy wciąż nie są odpowiednio przygotowani do nowego repertuaru. Kompozytor nie powinien się zrażać problemami i przeciwnościami, a już na pewno nie powinien pozwolić, aby decyzje artystyczne były podyktowane gwarantowanym „łatwym i skutecznym” wykonaniem. Trzeba być pewnym tego, co się pisze i tworzy. Po prostu. I zawalczyć zgodne z zamysłem wykonanie, mimo nieuniknionych problemów.

Dobrze też zaufać muzykom, prowadzić próbę z wiarą, że wykonawcy wyjdą naprzeciw muzyce, że ona ich „wciągnie”. Konsekwencja, dobre przygotowanie próby i bycie odpowiedzialnym za swoje decyzje artystyczne może sprawić, że muzycy, nawet ci niechętni, obdarzą w końcu kompozytora zaufaniem i zaangażują się w utwór.

Granie ciała, Dźwięki graniczne

Kompozytor, puszczać wodze wyobraźni, może twórczo podejść do samego instrumentu – chodzi o nowe brzmienia, ale też o uwolnienie się od ram narzuconych przez edukację, jeśli chodzi o poprawność gry. Kategoria „ładnego dźwięku” jest bardzo silnie zakorzeniona w świadomości każdego muzyka i związana z podporządkowywaniem swojego ciała „poprawnej produkcji dźwięku”. Po latach ćwiczeń jeden ustalony zgodnie z ramami edukacji sposób gry zostaje nobilitowany do rangi tego „jedynego”, zgodnego z „najlepszym” brzmieniem instrumentu. Tak, jakby to było coś naturalnego. System nauczania wtłacza w głowy i dłonie wykonawców, w głosy i gardła „jedyną słuszną” prawdę dźwięku. Przez lata edukacji muzycy zapominają, jak bardzo niewygodna była „właściwa”, którą musieli przyjąć na początku. Stopniowo ciało się przyzwyczaiło się do jednego standardowego „chwytu” i zamroziło inne potencjalne pozycje, a co za tym idzie, ograniczyło możliwości brzmieniowe instrumentu. Ta „reszta”, niezgodna z systemem, zostaje czasem uznana nawet za szkodliwą to dla instrumentu, to dla „zdrowia” muzyka.

Zatem ryzykowane okazuje się również badanie tożsamości instrumentów, wytrzymałości muzyków lub walka z ich przyzwyczajeniami.

Oczekiwania

Uprawianie bezkompromisowej muzyki zawsze wiąże się z tym, że utwór może zostać źle odebrany albo niezrozumiany, albo nie trafić w tradycyjne gusta. Utwory realizuje się na zamówienia festiwalowe – a każdy festiwal tworzy się w ramach jakiejś estetyki.

Pierwszy problem to kwestia „niedopasowania” – dostając „ofertę pracy” od danego festiwalu nie powinno się myśleć o wpasowaniu w dominujący nurt. Z drugiej strony każdy twórca ma świadomość, że zamawiający wybrał jego/ją ze względu na dotychczasowe dokonania. Wiąże się to czasem z tym, że organizator oczekuje „produktu” podobnego do poprzednich, co sprawia, że twórcy czasem zaczynają się powtarzać...

Na zakończenie raz jeszcze przypomnę, że ryzyko i katastrofa – taka jak te żywiołowe, zmieniające krajobraz – są potrzebne.

Jagoda Szmytka