

KRYTYKA MUZYCZNA 2.0

muzyka filmowa

9. FESTIWAL MUZYKI FILMOWEJ, KRAKÓW 2016



KRYTYKA MUZYCZNA 2.0

muzyka filmowa

9. FESTIWAL MUZYKI FILMOWEJ, KRAKÓW 2016

Publikowane tu teksty powstały w wyniku V edycji programu „Krytyka muzyczna 2.0” Instytutu Muzyki i Tańca, podczas **9. Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie**, w dniach 25 – 29 maja 2016 roku.

Warsztaty odbyły się we współpracy z Krakowskim Biurem Festiwalowym i magazynem muzycznym „Presto. Muzyka – Film – Sztuka”.

Autorem wszystkich zdjęć wykorzystanych w publikacji (dzięki uprzejmości Krakowskiego Biura Festiwalowego) jest Wojciech Wandzel.

Niniejsza publikacja objęta jest ochroną prawa autorskiego i jej wykorzystanie w jakiegokolwiek formie, w całości czy w części, wymaga zgody autorów lub Instytutu Muzyki i Tańca.

instytut muzyki i tańca



kbf 

MUZYKA FILM SZTUKA
Presto

SPIS TREŚCI

Bez taryfy ulgowej 1

Kinga A. Wojciechowska

Muzyczny obraz Polańskiego 6

Magdalena Juźwik, Agnieszka Cieślak, Aleksandra Górka, Katarzyna Goszcz, Żaneta Kicińska

KRÓTKIE TEKSTY

Wars&Kaper: Deconstruction 11

Agnieszka Cieślak

Kompozytor muzyki filmowej – artysta, rzemieślnik czy maszyna? 12

Aleksandra Górka

Niczego jej nie brakuje 13

Katarzyna Goszcz

Total Soundtrack Composition 14

Magdalena Juźwik

Dronowość w muzyce – automatyka i kreacja 15

Żaneta Kicińska

WYWIADY

Krytyk musi odróżniać obój od trąbki. I kochać kino 17

Agnieszka Cieślak rozmawia z Tomaszem Jakubem Opatką

Uczmy się pisać o muzyce	31
<i>Aleksandra Górka rozmawia z Maciejem Zielińskim</i>	
Kompozytor dźwiękoczuły	35
<i>Katarzyna Goszcz rozmawia z Mateuszem Bieniem</i>	
Praktyka weryfikuje umiejętności	45
<i>Magdalena Juźwik rozmawia z Pawłem Stolarczykiem</i>	
Wyrwać widza z pięknej melodii	53
<i>Żaneta Kicińska rozmawia z Łukaszem Targoszem</i>	

FELIETONY

alterFMF: Starcie dronów	60
<i>Agnieszka Cieślak</i>	
Krytyk muzyki filmowej potrzebny od zaraz	64
<i>Aleksandra Górka</i>	
Dzień spotkań	66
<i>Katarzyna Goszcz</i>	
Knowhow muzyki filmowej	71
<i>Magdalena Juźwik</i>	
Filmowy świat na wyciągnięcie ręki	75
<i>Żaneta Kicińska</i>	

RELACJE KOŃCOWE

FMF: sztuka świadomego słuchania	78
<i>Agnieszka Cieślak</i>	

Śladami dźwięków i obrazów 87

Aleksandra Górka

Jak (intensywnie) przeżyć FMF 97

Katarzyna Goszcz

Festiwal wrażeń i emocji 105

Magdalena Juźwik

Polska szkoła "screen music" 115

Żaneta Kicińska

Uczyłem się odwagi w eksperymentowaniu 120

Magdalena Juźwik, Agnieszka Cieślak, Aleksandra Górka, Katarzyna Goszcz, Żaneta Kicińska, Kinga A. Wojciechowska rozmawiają z Robertem Piaskowskim

Informacje o programie

149



— A tę relację z naszego koncertu napisałaś szczerze?

— Tak. A dlaczego pytasz?

— Bo trochę nam się posypało...

— Ale ja nie po to przejechałam 400 km, żeby punktować Wasze potknięcia!

— No tak, dzięki. Ale wiesz, to nie było nasze najlepsze wykonanie...

— *Wiem, ale ja chciałam posłuchać muzyki, chciałam przyjemnie spędzić wieczór. Wreszcie – słuchałam, co mówią ludzie wokół mnie, a im wasze granie sprawiało wielką przyjemność. Nie mogłam tego pominąć w relacji, bo to najważniejsza część waszej pracy – wpływanie na samopoczucie słuchaczy.*

Brak negatywnej krytyki oznacza brak profesjonalizmu? Niekoniecznie. Wiedza muzyczna / muzykologiczna nie ma związku z tym, czy piszesz o muzyce dobrze czy źle, czy podczas wykonania skupiasz się na słabościach, czy mocnych stronach zespołu. A może trzeba równo – piętnować i wychwalać? Dyskutować można bez końca.

Dyskutowaliśmy dość skutecznie podczas 9. Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie. Przez cztery dni prowadziłam tam warsztaty w ramach programu Krytyka Muzyczna 2.0 – muzyka filmowa.

Nic nie cieszy bardziej, niż współpraca ważnych instytucji w słusznej sprawie. Gdy ponad dwa lata temu na Konwencji Muzyki Polskiej, m.in. z kompozytorem Maciejem Zielińskim i dyrektorem artystycznym Festiwalu Muzyki Filmowej Robertem Piaskowskim zastanawialiśmy się nad losem krytyki muzycznej w muzyce filmowej, tylko nieśmiało marzyliśmy o tym, co w tym roku stało się faktem. Dyrektor Instytutu Muzyki i Tańca, Andrzej Kosowski, zrealizował jeden z naszych ówczesnych postulatów i w ramach uruchomionej przez niego piątej już edycji programu IMiT „Krytyka muzyczna 2.0” mogliśmy

wreszcie pochylić się nad krytyką muzyki filmowej. Miejsce do realizacji projektu – najlepsze – krakowski FMF. I partner medialny projektu – magazyn „Presto. Muzyka. Film. Sztuka”.

Pierwszy to jedyny festiwal muzyki filmowej w Polsce, drugi – jako jedyny pisze o muzyce filmowej we wszystkich jej przejawach.

Program zrealizowaliśmy poprzez wykład inauguracyjny i warsztaty prowadzone dla pięciu uczestniczek wybranych w drodze konkursu z nadesłanych do IMiT zgłoszeń. Cztery dni ciężkiej, inspirującej i wielce satysfakcjonującej pracy, której nie chcę pozostawić bez osobistego komentarza.

Zacząło się od otwartego dla wszystkich wykładu dr. Mariusza Gradowskiego, który opowiedział, czym jest krytyka muzyczna w kontekście muzyki filmowej. Z grubsza podzielił też teksty krytyczne na dwie grupy – pierwsza, w której umieścił treści profesjonalne, ale hermetyczne i druga, do której zaliczył teksty przystępne, ale powierzchowne, płytkie. Chciałam, aby uczestniczki na warsztatach z krytyki muzycznej połączyły odpowiednie przymiotniki z obu grup – aby przygotowały teksty profesjonalne i przystępne. O pójściu na skróty nie mogło być mowy. Pierwszy poranek warsztatowy zaczęłam od narysowania poziomej kreski, wysoko, przy górnej krawędzi tablicy. Nic wyszukanego. Ot, podsumowanie wykładu dr. Gradowskiego: *krytyk muzyczny musi trzymać poziom*.

Co to oznacza – wyjaśniłam:

- odpowiadać za poziom swojej wypowiedzi – starannie używając języka, ustalonych dla niego reguł, odpowiedniego słownictwa;
- wpływać na poziom dyskursu o muzyce, rzetelnie przekazując wiedzę, fakty, ale i wrażenia, emocje, analizując wszechstronnie wydarzenie muzyczne, w którym uczestniczy;

- dbać o poziom samej muzyki – choć na nią krytyk ma wpływ tylko pośrednio – starannie oddzielając ziarno od plew, pochylając się nad dobrą muzyką, przestrzegając przed tą gorszą i artystami-hochsztaplerami.

Krytyk muzyczny jest profesjonalny, ale pokorny. Tak jak artysta – pisząc lub wykonując muzykę, zapomina na moment o sobie, tak krytyk nie skupia się tylko na własnym ego – swojej wiedzy, przeżyciach, odczuciach, ale wchodzi głęboko w temat, poszukuje, odkrywa, pozwala się inspirować, dużo czyta, jeszcze więcej słucha, ale przede wszystkim rozmawia, dowiadyuje się u źródła – jeśli tylko jest to możliwe.

Przez cztery dni 9. edycji Festiwalu Muzyki Filmowej wspólnie z uczestniczkami warsztatów organizowanych przez Instytut Muzyki i Tańca w ramach programu „Krytyka muzyczna 2.0 – muzyka filmowa” – odkrywałyśmy, poznawałyśmy, rozmawiałyśmy, dyskutowałyśmy, pisałyśmy. I wcale nie było tak prosto. Efekty pracy publikuję na prostoomuzyce.pl.

Pierwszą relację, z koncertu inaugurującego Festiwal – SCORING4POLAŃSKI – napisałyśmy wspólnie. Miałyśmy przy okazji trudny orzech do zgryzienia, musiałyśmy poradzić sobie z informacją otrzymaną „off the record” od organizatorów, która jednak miała znaczenie dla naszej relacji i odbioru wydarzenia. Uczestniczki poradziły sobie znakomicie.

Kolejnym wyzwaniem było napisanie krótkiego tekstu. Z próby zmieszczenia się w tysiącu znaków (ze spacjami) nie od razu wszystkie uczestniczki wyszły zwycięsko, ale ostatecznie i z tym sobie poradziły. Wybór tematów wyznaczały warsztaty organizowane podczas FMF oraz specjalna płyta festiwalowa.

Festiwal jest miejscem spotkań. Takiej okazji nie można zmarnować, więc kolejnym zadaniem był wywiad. Inspirująca dla adeptów krytyki muzycznej była możliwość przeprowadzenia rozmów z bardzo różnymi twórcami – kompozytorem muzyki filmowej, do seriali, do reklam, z twórcą na początku swojej muzycznej drogi i bardziej zaawansowanym, pracującym głównie w kraju i wyjeżdżającym za ocean, do Hollywood.

I choć cały czas przypominałam uczestniczkom warsztatów, aby na pierwszym miejscu stawiały twórców i ich dzieła, w końcu chciałam poznać i ich opinie – o artystach, o muzyce i o festiwalu. Przedostatnim zadaniem było napisanie felietonu. Nie jest to gatunek prosty. Refleksja musi być jednorodna, swobodna, ale nie infantylna, bo i w felietonie przekazuje się pewną wiedzę i doświadczenia, które mogą być inspiracją dla czytelnika. Tematy osobistych refleksji były różne, a w jednym przypadku szczególnie mnie wzruszyło ujęcie tematu.

I już koniec. Jeszcze tylko ostateczna relacja – pisana z lotu ptaka lub ze specjalnie wybranej perspektywy, bez limitu znaków, ale z przyswojoną przez te kilka dni sugestią: „pisz na temat”. Moment, w którym uczestniczki warsztatów podsumowały swoje doświadczenia.

Czy wyjeżdżają z Krakowa bogatsze? Lepiej przygotowane do roli krytyka muzycznego? Przekonane o wartości pisania o muzyce? Ze świadomością, że solidny przekaz krytyczny jest równie ważny, jak sama twórczość? Od nich samych wiem, że eksperyment się udał – zainspirowane chciałyby trenować dalej, pisać o muzyce, szukać swojego języka.

Mój 9. FMF był wyjątkowo pełnym wydarzeniem. „Presto” jako patron medialny i jednocześnie partner Programu IMiT mocno zaznacza swoją obecność w świecie muzyki filmowej. Tymczasem spotkania, rozmowy przyniosły kolejne inspiracje i pomysły. Gdy emocje opadną, przyjdzie czas na nowe plany i wspólne realizacje. Już dziś się na nie cieszę.

WYWIADY

FELIETONY

RELACJE KOŃCOWE



**GALA MUZYKI POLSKIEJ:
SCORING4POLAŃSKI**

**WTOREK
24.05.2016**

**Desplat | Goldsmith |
Morricone | Kilar | Sarde |
Komeda**

**Ceremonia wręczenia
Nagrody im. Wojciecha
Kilara**

**Tomasz Stańko - trąbka
Wioletta Chodowicz - sopran
Obara International Quartet
Narodowa Orkiestra
Symfoniczna Polskiego Radia
Dirk Brossé - dyrygent**

Filmy Romana Polańskiego pomimo upływu lat nie starzeją się. W doskonałej kondycji jest napisana do nich muzyka. Mało tego! Mieliśmy okazję przekonać się o tym, że sam kompozytor jest wciąż w świetnej formie. Dowód? Proszę bardzo, na scenę nie wchodzi po małych, bocznych schodkach, ale spektakularnie wskakuje i równie widowiskowo z niej zeskakuje. Wywołuje to uśmiech na twarzach widzów, ale też uświadamia, że ceniony na całym świecie reżyser jest tak naprawdę człowiekiem, jak każdy z nas. Boryka się z codziennością, która różni się od naszej tylko tym, że twórca swój talent eksponuje publicznie, dzięki niemu jest rozpoznawalny, odnosi sukcesy i zyskuje popularność.

W wypełnionej po brzegi Sali Audytoryjnej krakowskiego ICE mieliśmy okazję uczestniczyć w galowym koncercie SCORING4POLAŃSKI. Usłyszeliśmy muzykę towarzyszącą filmom reżysera w wykonaniu Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, Obara International Quartet, Tomasza Stańki i Wioletty Chodowicz. Koncert, który odbył się 25 maja 2016 roku, rozpoczął w Krakowie 9. edycję Festiwalu Muzyki Filmowej.

Tylko jedna partytura została zamówiona specjalnie na koncert. To „Frantic” Ennio Morricone. Kompozytor nut nie udostępnia, ale wytwórnia Warner Bros zgodziła się na odtworzenie ścieżki dźwiękowej jeden do jednego. Tego odtworzenia podjął się Aruto Matsumoto z warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego. Nie była to więc aranżacja, ale ścieżka dźwiękowa maksymalnie zbliżona do oryginału. Pozostałe utwory to aranżacje w większości przygotowane przez samych kompozytorów.

W przypadku Alexandre Desplata nuty dostaliśmy od jego dystrybutora – mówił Szymon Witkowski, odpowiedzialny za przygotowanie koncertu. Nuty kompozycji Wojciecha Kilara dał nam PWM. „Nóż w wodzie” – to aranżacja Joakima Mildera. Tylko właściwie Philippe Sarde spojrzął jeszcze raz i dokonał poprawek w partyturze do „Tess”. Komedy oryginalnego nie było.

Magdalena Juźwik
Agnieszka Cieślak
Aleksandra Górka
Katarzyna Goszcz
Żaneta Kicińska

opieka merytoryczna:
Kinga A.
Wojciechowska

MUZYCZNY OBRAZ POLAŃSKIEGO

To zawsze ktoś dokonuje aranżacji na podstawie dzieł, np. „Dziecko Rosemary” – dostaliśmy nuty od Krzesimira Dębskiego. A to, co usłyszeliśmy w wykonaniu Opara International Quartet – przygotował sam Maciej Obara.

Na scenie, w wykonaniu Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia pod dyrekcją Dirka Brosse’a rozbrzmiały kompozycje Wojciecha Kilara, Krzysztofa Komedy, Jerre’go Goldsmitha, Ennio Morricone i Alexandra Desplata, który był gościem na gali. Usłyszeliśmy muzykę, którą znamy z takich filmów, jak „Wenus w futrze”, „Dziewiąte wrota”, „Dziecko Rosemary”, „Dwaj ludzie z szafą”, „Pianista”, „Nóż w wodzie”, „Śmierć i dziewczyna”, „Frantik”, „Rzeź” i „Autor widmo”.

Publiczność przywitana została fenomenalnym wykonaniem motywu muzycznego z filmu „Tess” – wykonanie orkiestrowe było lepsze niż filmowy oryginał. Angażowało emocjonalnie widza, wprowadzało w nastrój wieczoru, wywoływało ciekawość, co będzie dalej.

Koncert był muzycznym portretem Romana Polańskiego. Prezentował jego twórczość od 1958 roku, od muzyki do etiudy szkolnej „Dwaj ludzie z szafą” aż po jego najnowsze filmy. W teledyskowym skrócie mieliśmy okazję prześledzić karierę reżysera, przekonać się o stylistycznej spójności i niesamowitym rozwoju warsztatu. Filmy, tak samo jak muzyka do nich, są na wysokim poziomie artystycznym i estetycznym.

Całą pierwszą część koncertu wykonała NOSPR z udziałem solistów. Dramaturgię muzyki potęgował kolaż ujęć wybranych z poszczególnych filmów. Obraz dopełniały zbliżenia na muzyków orkiestry, dzięki czemu widzieli ich nawet słuchacze w ostatnich rzędach na drugim balkonie. Uruchomiony został zarówno zmysł słuchu jak i wzroku odbiorcy, a to w dalszej kolejności oddziaływało na wyobraźnię i emocje. Nagle okazało się, że muzyka filmowa wykonywana na żywo zyskuje swoją autonomię i oryginalność. Usłyszeliśmy jazzową

aranżację „Chinatown” w wykonaniu Tomasza Stańki, który dopiero „rozgrzewał się”, by w finale koncertu udowodnić nam, że jego muzyczne performanse potrafią zainteresować jazzem nie tylko melomanów. Mieliśmy również okazję obserwować zmagania z muzyką filmową sopranistki Wioletty Chodowicz. Znakomita śpiewaczka Opery Krakowskiej zaprezentowała wokalizę z filmu „Dziewiąte wrota” (muzyka Wojciecha Kilara). Okazało się, że bezdyskusyjne umiejętności i talent sopranistki nie są dobrym materiałem do wykorzystania ich w prezentacji muzyki filmowej. Orkiestrowe wykonania były zdecydowanym trzonem koncertu, wykonania solowe stanowiły jego urozmaicenie.

Utworky na koncert wybrano nieprzypadkowo. *Program był konsultowany z reżyserem – zdradza Szymon Witkowski – ale Polański nie miał wpływu na sam koncert. Po prostu zapytaliśmy go, których filmów by oczekiwał, jakie sprawiłyby mu radość.*

Niestety, spójność programu została bezlitośnie zburzona po przerwie. Oto usłyszeliśmy dwa różne koncerty, zamknięte w jednej części: jeden ściśle jazzowy z muzyką Komedy, drugi – ponownie symfoniczny. Według Szymona Witkowskiego mogło chodzić o złamanie akcentu symfonicznego, o moment oddechu od orkiestry. *Może gdyby kwartet był na końcu, ludzie byłiby jednak zbyt zmęczeni – mówił Witkowski – No i chodziło o pokazanie, że muzykę do filmów Polańskiego można grać nie tylko na smyczki.*

Przy tej okazji słowo o NOSPR. To jedna z najlepszych orkiestr w kraju, marka gwarantująca najwyższą jakość, której nie wytyka się błędów. Jednak prezentacja na koncercie pozwala tylko domyślać się niedyspozycji. Orkiestrze brakowało jeszcze dwóch, trzech prób do ideału spójnego brzmienia. Na szczęście niedociągnięcia słyszało tylko wprawne ucho. Dźwięk w zespoleniu z obrazem dał pożądany efekt – emocje sięgnęły zenitu. Zapytany o liczbę osób

zaangażowanych w przygotowanie koncertu, Szymon Witkowski odpowiedział krótko: cała masa. Aż trudno wymienić z imienia i nazwiska wszystkich, ale trzeba podkreślić, że wykonali pracę na bardzo wysokim poziomie. A do tego atmosferę budowała obecność reżysera. *Kto by pomyślał, że mały chłopiec, uciekający z getta, tyle dokona i będzie teraz tak witany w swoim mieście* – mówił Roman Polański, który pochodzi z Krakowa (mieszkał niedaleko kina Kijów). Wzruszenie udzielało się nam wszystkim i w tej sytuacji owacje na stojąco dla reżysera i obecnego na sali kompozytora – Alexandre’a Desplata były oczywistością.



KRÓTKIE TEKSTY

Podczas koncertu w ramach 9. Festiwalu Muzyki Filmowej, Audiofeeling Trio i Mr. Krime swoją ekspresyjną grą rozgrzali scenę do czerwoności.

Koncertowa premiera albumu „Wars & Kaper – Deconstruction” była twórczą zabawą z muzyką w formie spektaklu. Za dźwiękowymi eksperymentami kryły się znane tematy kompozycji bohaterów wieczoru: Henryka Warsa i Bronisława Kapera. Pierwsi Polacy, którzy zasłynęli w Hollywood, stworzyli muzykę do ponad dwustu amerykańskich produkcji okresu złotej ery.

Wykonawcy dali popis umiejętności technicznych, wplatając wyjściowy materiał muzyczny w rozbudowane improwizacje jazzowe. Akustyczne brzmienie tria dopełniały zabiegi DJ-a, który w strukturę całości wplótł humorystyczne dialogi z filmów. Ponadto muzyce towarzyszyły wizualizacje, które potęgowały klimat retro, korespondując z duchem wolnego jazzu.

Sceniczny ogień udało się utrzymać do ostatnich taktów. Paweł Kaczmarczyk w finałowej improwizacji na temat melodii „Panie Janie” udowodnił, że nawet na bazie najprostszycy motywów można zbudować misterną konstrukcję dźwiękową.

Agnieszka Cieślak

CZWARTEK
26.05.2016

**WARS & KAPER:
DECONSTRUCTION**

Audiofeeling Trio
Paweł Kaczmarczyk

Kompozytor muzyki filmowej – artysta, rzemieślnik czy maszyna?

Tak prowokacyjnie sformułował tytuł swojego wykładu amerykański kompozytor i pedagog Richard Bellis, który, w szerokim kontekście pracy nad tworzeniem muzyki filmowej, opowiedział o swoich inspiracjach, warsztacie i realiach współczesnego świata filmowego.

Na spotkaniu w ramach Forum Audiowizualnego na Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie (26 maja 2016 r.) kompozytor przedstawił trzy wzajemnie się uzupełniające aspekty sylwetki początkującego twórcy:

Kompozytor artysta: to osoba świadoma swojej usługowej roli. Inspiracji twórczych może być wiele – od koncepcji reżysera, poprzez obraz, po dźwięki suszarki do włosów, w których Bellis usłyszał interwał septymy wielkiej i na niej zbudował ścieżkę dźwiękową do mini-serialu „To” („It”) z 1990 r., uhonorowaną nagrodą „Emmy”.

Kompozytor rzemieślnik: oczekuje się od niego kreatywności i produktywności. Twórca, któremu kończy się czas na napisanie muzyki, jest już tylko produktywny, bo o kreatywności należało pomyśleć wcześniej.

Kompozytor maszyna: liczne funkcje komputera wpływają na wzrost efektywności i czas pracy, cenne tak samo, jak w każdej innej dziedzinie.

I wydaje się, że kompatybilność tych trzech ról kompozytora filmowego jest niezbędna w dążeniu do sukcesu i go warunkuje.

Aleksandra Górka

CZWARTEK
26.05.2016

**KOMPOZYTOR
MUZYKI FILMOWEJ -
ARTYSTA,
RZEMIEŚLNIK
CZY MASZYNA?**

Master Classes: Sesja #15
Prowadzący: Richard Bellis

Samotna prawa skarpetka czuje, że czegoś jej brakuje. Flip bez Flapa też jest jakiś chudszy. Czy tak samo jest z muzyką filmową i filmem?

Przez cały Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie nieśmiało pobrzmiwało pytanie, czy muzyka filmowa jest pełnowartościowa bez obrazu. Można by rozstrzygnąć demokratyczną większością głosów publiczności, czy ten tort bezwzględnie potrzebuje wisienki, lub posłuchać płyty z 9. FMF i samemu odpowiedzieć na to pytanie.

Krażek wydany przez Universal Music Polska i Varèse Sarabande to 18 propozycji, wśród których znajdziemy między innymi tematy z „Autora Widmo” Aleksandra Desplata, „Jak wytresować smoka” Johna Powella, czy z „Paktu” Łukasza Targosza.

Kompozytor muzyki filmowej strukturę utworu opiera na obrazie, który często ogranicza go czasowo lub wyrazowo. To powoduje, że niekiedy trudno jest muzyce filmowej istnieć autonomicznie. Pomimo to, większość ścieżek dźwiękowych z powodzeniem adaptuje się na potrzeby koncertowe, co znakomicie prezentuje płyta.

Każdy, kto po nią sięgnie, nie tylko zanurzy się w feerii muzycznych impresji, ale poczuje, że ten tort smakuje równie dobrze, a może nawet lepiej, bez wisienki.

Katarzyna Goszcz

NICZEGO JEJ NIE BRAKUJE

płyta CD
"Festiwal Muzyki Filmowej
w Krakowie
24-30 maja 2016"

Varèse Sarabande
302 063 202 8

Soundtrack totalny lecz niebanalny

Z torby pełnej prezentów, wybierz najatrakcyjniejszy. I wybierz najbardziej oryginalną z technologicznych możliwości. — Vasco Hexel, wykładowca w Royal College of Music oraz konsultant muzyczny (London Film School).

Na wykładzie Hexel podkreślał, że dobry soundtrack jest spójny i krótki, wyraża esencję filmu lub reklamy, posługuje się językiem muzyki.

Obecnie tworzy się soundtracki o nielinearnej strukturze, opozycyjne do tych, które powstawały jeszcze w latach 80. i 90. XX wieku. Dziś w procesie twórczym bardzo ważne jest podejście tzw. „torebki z prezentami” – z wielu atrakcyjnych środków produkcyjnych, oferowanych przez najnowsze technologie, musimy wybrać te najlepiej pasujące do naszej indywidualnej koncepcji. Powstać ma wyróżniający się ambient, dźwięk tworzący atmosferę obrazu wizualnego. Kompozytor zwrócił uwagę na to, że możliwości techniczne potrafią zmienić brzmienie soundtracka, który „odświeżony” zostaje po latach.

Zadaniem twórcy jest to, aby z wciąż wzbogacanej „torby”, pełnej nowych możliwości technologicznych, wybrać te, które wyróżnią nasze dzieło wśród innych, zaprezentują esencję obrazu wizualnego, zaciekawia odbiorcę. Z totalnych różności należy wybrać tą, która jest niebanalna. Dobry soundtrack ma konotować w umyśle odbiorcy najprostsze skojarzenia z danym obrazem filmowym.

Dowiedzieliśmy się jak stworzyć krótką warstwę muzyczną, w której zawarta zostanie cała treść długiego filmu.

Dronowość w muzyce - automatyka i kreacja

Okazuje się, że zjawisko muzyki dronowej ma głębokie korzenie w historii muzyki. Wspólną cechą, czyli podstawę opartą na długich, niskich dźwiękach, dzieli ze średniowiecznym burdonem, jednak w związku z oczywistym postępem technologii, których używa się w procesie komponowania, charakterystyką dronów jest ich siła rezonacji i oscylacja wokół niskich częstotliwości.

Na sesji „Dronowość w muzyce” Matthias Hornschuh i Łukasz Targosz próbowali wyjaśnić istotę dronu. Ich rozmowa miała formę luźnych dywagacji, co stanowiło niewątpliwą zaletę. Niepostawienie jasnej i zwięzłej definicji nie przeszkodziło artystom stworzyć zaciekawiającego słuchacza dialogu, przeplatane przykładami różnych twórców. Na samym początku padło zdanie: *Drony to coś, co można stworzyć, zaprojektować, ale nie jest to przecież przedmiot. Pytanie: dlaczego jest to ciekawe i czym te drony mogą być?*

Większość myśli lawirowało wokół tego zagadnienia. Ciekawy jest fakt, że artyści, w odróżnieniu od zachodnich tendencji totalnej pracy z komputerem, podkreślali przewagę żywych instrumentów, których wykorzystanie daje możliwość kreacji już na początkowym etapie kompozycji.

Zjawisko psychoakustyczne zwane muzyką dronową zdaje się być swoistym novum, które jeszcze ociera się o fazę eksperymentu, jednak już na dobre znalazło swoje miejsce w filmie, bo doskonale pobudza emocje i buduje napięcie.

Żaneta Kicińska

CZWARTEK
26.05.2016

**DRONOWOŚĆ
W MUZYCE -
AUTOMATYKA
I KREACJA**

Master Classes: Sesja #17
Prowadzący:
Łukasz Targosz,
Matthias Hornschuh



O tym, w jakiej roli zwykle przyjeżdża na FMF, do ilu filmów można napisać muzykę po jednej rozmowie na festiwalu, czy lepiej tworzy się muzykę filmową, czy autonomiczną i jaka jest rola krytyka muzyki filmowej – o tym z kompozytorem Tomaszem Jakubem Opałką rozmawia Agnieszka Cieślak.

Agnieszka Cieślak: Z pewnością nie jesteś tutaj na festiwalu po raz pierwszy. Powiedz, jaką rolę odgrywa to wydarzenie dla Ciebie jako kompozytora? W życiu zawodowym, ale podejrzewam, że także w prywatnym?

Tomasz J. Opałka: Właściwie to przyjeżdżam tu z ogromną przyjemnością dlatego, że często mogę usłyszeć na żywo muzykę, którą doskonale znam z płyt. Wspominam do dzisiaj koncerty Elliota Goldenthala, które się tutaj na FMF-ie odbywały. To jest naprawdę człowiek o niesamowitej wyobraźni. Od dziecka znałem jego muzykę z płyt, instrumentację, którą się oczywiście zachwyciałem i usłyszenie tego na żywo to była naprawdę wspaniała rzecz. Zawsze jest jakiś ważny punkt w programie, gości jakaś osobistość na festiwalu. Przed chwilą mieliśmy spotkanie z Harrym Gregsonem-Williamsem i to są takie bardzo przyjemne rzeczy, których kiedyś nie było w Polsce. Pamiętam jeszcze czasy, kiedy musiałem soundtracki sprowadzać ze Stanów. To było jeszcze przed internetem, zanim pojawiły się streamingi. Musiałem płacić majątek za płyty, bo większość z nich w Polsce po prostu nie wychodziła. I nagle mamy festiwal, no może nie tak nagle, bo ma już dziewięć lat, ale powstaje festiwal muzyki filmowej właśnie w Polsce. I to jest strasznie fajne. Piękne jest też to, że tyle osób chce na ten festiwal przyjeżdżać. Właściwie przyjeżdżam tutaj bardziej jako słuchacz, niż jako kompozytor. Aczkolwiek brałem kiedyś udział w konkursie kompozytorskim i to było bardzo pozytywne przeżycie, więc wtedy może byłem tu bardziej zawodowo, ale dzisiaj jestem dla

Agnieszka Cieślak

rozmawia z
Tomaszem
Jakubem Opałką

28.05.2016

KRYTYK MUSI
ODRÓŻNIAĆ OBÓJ
OD TRĄBKI.
I KOCHAĆ KINO

czystej ciekawości i przyjemności bytowania tutaj. Zresztą festiwale mają też to do siebie, że zawsze jak się przyjeżdża, to się spotyka co roku tych samych ludzi, a przez cały rok nie ma się czasu z nimi spotykać. No i nagle jest ten festiwal, wszyscy się zjeżdżają i jest dużo różnych ciekawych rozmów. To jest dość przyjemne i socjalizujące, bo mamy dosyć samotny tryb pracy. Jak jest okazja do spotkań, to trzeba z niej korzystać.

A powiedz mi, czy zgodziłbyś się z określeniem, które padło na koncercie inauguracyjnym z ust Magdy Miśki-Jackowskiej, że Festiwal Muzyki Filmowej tu w Krakowie to jest „Cannes Muzyki Filmowej”? Hans Zimmer powiedział z kolei, że FMF to najlepszy festiwal muzyki filmowej na świecie.

Myślę, że to jest najlepszy festiwal muzyki filmowej, a rzeczywiście tych festiwali teraz jest coraz więcej. Atmosfera Krakowa plus rozmach, z jakim festiwal jest organizowany – te koncerty na stadionach, świetne orkiestry, które tutaj zawsze grają. Poziom zespołów, które tutaj występują jest po prostu fantastyczny. Słyszałem nie raz w życiu muzykę filmową wykonywaną na różnych koncertach przy różnych okazjach – to była okropność. I jak przyjeżdżałem na pierwszy FMF wiele lat temu, byłem pełen obaw, jak zabrzmi ta moja ulubiona muzyka w żywym wykonaniu, na koncercie. Czy nie okaże się, że, ojej, uszy będą boleć. I byłem porażony tym, jak dobrze to było zrobione, jak dobrze te koncerty były przygotowane. Rozmach festiwalu, jakość, którą prezentuje, jest istotnie niebywała. Można się zgodzić, że to jest rzeczywiście najlepszy festiwal muzyki filmowej. Poza tym nie będę z Hansem polemizował... [śmiech], ale rzeczywiście jest największy i podczas swojego pobytu w Los Angeles, kiedy spotykałem się z różnymi kompozytorami, i takimi starszymi, utytułowanymi, którzy tutaj przyjeżdżają, i takimi młodymi, aspirującymi, to wszyscy już wiedzieli o FMF-ie. Wiedzieli, że w Krakowie jest taki festiwal i że jest naprawdę odłotowy.

I wszyscy tu chcieli przyjechać. Marka tego festiwalu jest za oceanem rozpoznawalna. To chyba jest olbrzymi sukces.

A to ciekawe, bo z kolei chyba drugi duży festiwal muzyczno-filmowy, czyli Transatlantyk, to było to wydarzenie, które przyczyniło się do tego, że wyjechałeś do Hollywood. Bo chyba tam poznałeś Christophera Younga, tak? I od tego się zaczęło.

Poznałem tam Christophera Younga, poznałem Marco Beltramiego, i z nimi pracowałem. Te kontakty są do dzisiaj żywe. Transatlantyk też ma do siebie to, że atmosfera sprzyja nawiązywaniu kontaktów, jest taka bardzo luźna. To jest supercenne, że jest festiwal i ma się wszystkie gwiazdy, sławy tak po prostu, na wyciągnięcie ręki. Także Marco Beltrami – jesteś z nim na jednej imprezie, wiesz, pijesz piwo, rozmawiasz, i to jest fantastyczne. I też tam [w Poznaniu – przyp. AC] na warsztatach Chris Young pytał, kto jest kompozytorem i ma jakąś płytę, bo on bardzo by chciał posłuchać. Dałem mu swoją płytę, w ogóle nie spodziewając się, że cokolwiek z tego będzie. On całą noc słuchał w hotelu tych płyt, miał zresztą jet laga, więc nie spał i miał czas na słuchanie. Oddaje te płyty ludziom i pyta, która jest moja. Miał stos notatek przyklejonych do tej płyty. Użył niecenzuralnego słowa i mówi, że musimy iść na drinka, musimy poważnie pogadać. I poszliśmy, Chris w owym czasie był fanem Żubrówki. Właśnie wtedy zapytał, czy nie chcę z nim pracować w LA, czy nie chcę przyjechać. Zajęło mi trochę czasu, zanim pojechałem. Jeżeli przychodzi propozycja z Hollywood, to się nie odmawia.

A ile czasu tam spędziłeś? I powiedz, tak pokrótce, nad czym pracowałeś?

Tak naprawdę to spędziłem tam trzy lata z przerwami, bo do Polski wracałem co jakiś czas w wyniku różnych artystycznych zobowiązań, które tutaj miałem. Jeżeli chodzi o Chrisa, załapałem się na końcówkę prac nad muzyką do filmu „Killing season” z Rebertem De Niro

i Johnem Travoltą. Najwięcej czasu spędziłem w pracy nad orkiestrową muzyką do filmu „Deliver Us from Evil” („Zbaw nas ode złego”) Scotta Derricksona. Mówię orkiestrową, bo tam było tak: część muzyki była zupełnie elektroniczna, część była hybrydowa, a część była tylko na same smyczki. Ja produkowałem ten album smyczkowy, bo była koncepcja, że soundtrack, który się ukaże, będzie trzy płytowy. Odpowiadałem za ten smyczkowy i za kompilację tych rzeczy ściśle elektronicznych. Także trochę produkcji, trochę pracowałem nad mikсами, współuczestniczyłem w produkcji albumu, ale głównym mikserem tego albumu był Luigi Pulcini. Pracowałem też nad koncertowymi suitami Chrisa Younga. To projekt, który trwa do tej pory, im bardzo zależało, żebym to zrobił ze względu na moje symfoniczne doświadczenie w pisaniu dużych form orkiestrowych, jego projekt zakładał drugie życie jego muzyki filmowej jako muzyki koncertowej opartej na filmowej. Czyli wybieraliśmy jego najciekawsze partytury i z tych całych półgodzinnych, półtoragodzinnych soundtracków robiliśmy piętnasto-, czasem dwudziestominutowy utwór symfoniczny. Trzeba było dużo rzeczy przekomponować, coś zmienić, coś wyrzucić, nadać temu właściwy kształt. Zadanie było na tyle ciekawe i na tyle trudne, że bierzesz taki cały materiał soundtracku, wrzucasz go do jednego worka, miałś to wszystko i próbujesz z tego stworzyć nowy symfoniczny utwór. Potem pracowałem jeszcze nad suitami z filmów „Sword fish”, „Mucha 2”, „Urban Legend” („Ulice strachu”), „Kroniki portowe”...

Całkiem sporo.

I jeszcze „Gatunek” („Species”), horror science-fiction, co tam jeszcze było... kurczę, dużo rzeczy. „Kłątwa 1”, „Kłątwa 2” – tu były japońskie instrumenty, ale to nie było strasznie trudne. „The Gift”, „Ghost rider” z Nicolasem Cage’em. Z kolei dla Marco byłem jednym z orkiestratorów jego muzyki do filmu „The Giver” z Meryl Streep, Jeffem Bridgesem i Taylor Swift,

i tam orkiestrowałem kilka utworów. Polski tytuł to chyba „Dawca pamięci”. To były najważniejsze rzeczy, które dla tych kompozytorów robiłem. Później pracowałem nad swoimi projektami, utworem koncertowym, filmem animowanym, a to z kolei zaowocowało tym, że w tym roku skończyłem swój pierwszy amerykański pełnometrażowy film dokumentalny, lekko fabularyzowany, biograficzny zrealizowany przez studio właśnie w Los Angeles. Jest to film o Rudolffie Modrzejewskim, który był jednym z najważniejszych architektów i budowniczych mostów w Stanach Zjednoczonych: Filadelfia, Brooklyn, San Francisco. Jego mosty były bardzo technicznie zaawansowane. Do tego filmu napisałem 86 minut muzyki. Soundtrack będzie krótszy, latem planuję go wydać, ale muszę go nieco przemiksować pod tym kątem. Ale chyba oddaliliśmy się od tematu...

No właśnie [śmiech].

Wspaniałe jest to, że takie imprezy są i pozwalają tych ludzi poznać i jednocześnie razem gdzieś coś czasami zrobić.

A po powrocie z Hollywood, jak przyszło Ci znowu pracować w polskich realiach, to było Ci żal, że wróciłeś? Tam jakoś to wygląda wszystko lepiej, czy po prostu inaczej?

Nie, nie, nie było mi żal. Ja właśnie chciałem wrócić. To była moja decyzja. Tęskniłem bardzo za, no może nie jakąś walką z wiatrakami, którą w Polsce często musimy staczać, ale ogólnie tęskniłem za klimatem, architekturą, za przyjaciółmi, rodziną. Ale nie wróciłem na stałe i nie zerwałem kontaktów z ludźmi z L.A., bo cały czas coś robię i w tym roku znowu się wybieram do Stanów, żeby tam nadal działać. Natomiast miałem tak dużo projektów tutaj, w Polsce, swoich własnych, artystycznie ważnych, że chciałem tutaj być. Gdy miałem prawykonanie koncertowego utworu w Los Angeles, to zacząłem go pisać na dwa tygodnie przed tym koncertem, a skończyłem go na trzy godziny przed koncertem. Tyle miałem tam pracy.

Wychodziłem z domu bardzo wcześnie rano, do studia, i wracałem bardzo późno albo już następnego ranka – na łóżko i koniec. Poczuję się wyjąłowany, nie byłem w stanie pisać utworu koncertowego, który jednak wymaga zupełnie innego myślenia. I to był taki moment, kiedy sobie powiedziałem „nie”. Nie po to człowiek całe życie coś buduje, stara się, żeby nagle schować to do kieszeni i zaniedbać swoje rzeczy, które mi są tak naprawdę najbliższe. Bo muzyka filmowa jest super, ale ja nie mógłbym być, tak jak niektórzy goście festiwalu, kompozytorem, który tylko i wyłącznie pisze muzykę pod obraz. Bo to się rządzi wieloma restrykcjami i swoimi prawami. Nie zawsze każda scena jest ciekawa, nie zawsze jest inspirująca, do tego jest reżyser, producent, którzy mają często zdanie na temat tego, jaka ta muzyka ma być. Są tacy, którzy dają ci wolną rękę, ufają ci, ale są też tacy, że do każdej nuty i do każdego instrumentu będą się wtrącać. Więc de facto to jest dosyć trudne dla kompozytora. Może Amerykanom przychodzi to łatwiej, bo tam jest tak, że są studia sprofilowane pod pisanie muzyki filmowej, ludzie są do tego przygotowywani. Ja wyrastam z trochę innego środowiska, gdzie piszę sobie muzykę taką, jaka mi gra w głowie, a ktoś ją wykonuje i nikt się nie wtrąca do tego, w jakim to ma być stylu. Zamawiający chce usłyszeć moją własną wypowiedź artystyczną, niczego nie narzuca. To bardzo komfortowe dla twórcy. Może to jest kwestia rozbuchanego już ego [śmiej], no ale po iluś tam symfonicznych koncertach, kameralnych, dużych, małych, średnich, jeżeli miałbym to wszystko odrzucić i skupić się na tym, że ktoś mi stoi nad głową i mówi: tak – nie, tak – nie, to zrób inaczej, to bym się bardzo szybko sfrustrował. Ale z drugiej strony tak bardzo kocham film, że cały czas ciągnie mnie do pisania muzyki filmowej. Zresztą ten balans lubię: kiedy dużo pracuję nad muzyką koncertową, to mi się tęskni za pracą z obrazem. Jeżeli z kolei pracuję nad jakimiś filmami zbyt intensywnie, to myślę: „kurczę, teraz bym sobie napisał coś zupełnie wolnego od jakichkolwiek ram, jakiś koncertik czy coś”. I to robię. Dzięki temu nie czuję się sfrustrowany

ani jednym ani drugim. I kiedy jestem zmęczony swoją wyobraźnią i potrzebuję, żeby coś innego mnie stymulowało, to akurat się trafia jakiś film, który mnie zabiera na wycieczkę zupełnie gdzieś indziej, gdzie bym sam pewnie nie zawędrował. To jest fantastyczne. Zdrowe dla mnie. Ale też bardzo rozwijające.

No więc właśnie, w związku z tym, że łączysz obszary komponowania muzyki koncertowej, filmowej i też teatralnej, to czy przemycasz różne pomysły? Czy są jakieś motywy wspólne dla każdej z tych stylistyk? Na przykład zdarzy Ci się napisać koncert czy symfonię, w której pojawi się jakiś fajny motyw i później wykorzystujesz go w muzyce z filmu? Czy za każdym razem to jest coś zupełnie świeżego, nowego?

To jest dobre pytanie. Nawet słyszałem kiedyś takie teorie, bo ktoś mnie chciał nastraszyć: „wiesz, jak zaczniesz pisać muzykę filmową, to ta twoja poważna będzie taka sama, jak ta filmowa”. Ale to nie jest tak. Zresztą ja mam w ogóle coś takiego, że bardzo lubię pisać utwór zupełnie od początku, w sensie od początku budować formę, ponieważ zazwyczaj nie korzystam z form klasycznych, raczej staram się wymyślić do każdego utworu nową formę, adekwatną do całego pomysłu. Tak, jak się do filmu wymyśla całą scenografię, oświetlenie, wszystko, tak staram się, żeby każdy utwór miał swoją własną tożsamość, od początku do końca. Zresztą utarte klasyczne schematy często się nie sprawdzają, zwłaszcza w kontekście współczesnego materiału dźwiękowego, czy nawet w konfrontacji ze współczesnym odbiorcą. Z reguły właśnie tożsamość utworu determinuje to, w jaki sposób pewne myśli chcę wprowadzić, zaprezentować, kiedy je wyłączyć, gdzie następuje jakieś złamanie tej formy. W każdym utworze jest inaczej. Wszystko zależy od tego, czym on jest, jaka jest obsada, forma, przebieg energetyczny, jaki jest klimat utworu. Więc to wszystko, w zależności od tego jak się rozwija, dokąd zmierza, wpływa na to, co potem powstaje. Bardzo długo odpowiadam na

to pytanie, ale musiałem wyjaśnić, że tak naprawdę zawsze od początku do końca ten materiał, który jest, jest nowy. Oczywiście to może być tak, że pewne pomysły instrumentacyjne, czy rytmiczne wykorzystałem w symfonii czy w czymś innym, że te pomysły są podobne do siebie, no ale dalej jestem sobą. Mój język muzyczny czy instrumentacyjny jest w jakiś sposób spójny, natomiast w założeniach to z reguły jest zupełnie świeże i nowe. W filmie jest trochę inaczej, bo trzeba się podporządkować pewnym kanonom. Jeżeli jest scena, która ma przestraszyć, to wiadomo, że nie będziemy grać wesoło czy jakoś delikatnie. Musimy w pewnym momencie przestraszyć, więc to już nas zmusza do użycia pewnych środków, o których z reguły wiemy, że ludzi przestraszą, czy zasmuca, czy rozbawią.

Konwencja.

Ale staram się zawsze nadać, nawet filmowi, tożsamość muzyczną. W filmie, nad którym pracowałem teraz, „Bridging Urban America”, jest duża orkiestra, dużo blachy, ale też bardzo dużo perkusji i brzmienia kojarzącego się ze stalą i hutą. Są kowadła, zgrzyty, cała warstwa perkusyjna, która sprawia, że czujemy się, jak byśmy byli w fabryce. Coś się przesuwają, dzwoni, uderza, dużo efektów, więc muzyka ma charakter bardzo mocny, intensywny, pulsujący fabryką.

A byłeś wczoraj na koncercie „Drone Sounds”?

Niestety nie. A Ty byłaś? I jak?

Tak, bardzo mi się podobał. Właśnie w tym kontekście chciałam się Ciebie zapytać, bo sami twórcy podczas panelu mieli problem z definicją tego terminu, czym jest w ogóle „drone music”, czym jest „drone sound”? Czy Ty potrafiłbyś to zdefiniować?

Czy w ogóle taka stylistyka jest dla Ciebie zupełnie obca, czy gdzieś tam wyobrażasz sobie, że mógłbyś napisać taką muzykę do filmu?

Pojęcie dronów ewoluuje w muzyce. W kwestii elektroniki, syntezatorów, czy jakichś efektów muzycznych, z reguły dronami nazywało się dźwięki, które były najczęściej niskie, albo po prostu długie, świdrujące, czasami jakieś zgrzytliwe. Jóhann Jóhannsson w „Sicario” takie rzeczy stosuje, tam nawet jest ostinato kontrabasowe, ale właściwie ono jest linearne, powtarzane jeden, dwa dźwięki. Więc można by je spokojnie scharakteryzować jako linię. Sam również takie rzeczy wykorzystuję w swoich utworach. Do skomponowania muzyki do filmu „Entropia” Wojtki Klimali użyłem zabytkowego fortepianu – wzbudzałem struny za pomocą różnych nici, tasiemek, wstążek, końskiego włosia generując właśnie długie i niepokojące dźwięki. Uzyskiwałem je dzięki odzywającym się alikwotom poszczególnych, delikatnie muskanych strun, bardzo ciekawe brzmienia, które w niczym nie przypominają brzmienia fortepianu. Z kolei w „II Symfonii”, jest sporo ambientowych elementów. Kiedyś dużo czasu spędziłem kombinując różne połączenia w harmonice ćwierćtonowej, starałem się zbudować akordy, które będą konsonansowe, to znaczy bardzo miłe dla ucha, ale zupełnie niepowiązane z systemem dur-moll. Nie o budowie tercjowej, tylko właśnie mikrotonowej. Oczywiście to były bardzo fajne zabawy. Potem, gdy orkiestra to zagrała, to niestety nic z tego nie wyszło, bo generalnie było im wszystko jedno, co grają i w sumie eksperyment się nie udał, ale zacząłem szukać innych środków, czy innych sposobów na zbudowanie takich akordów. Natomiast takie długie dronowe płaszczyzny szybko „nabijają” czas w utworze. A ja zazwyczaj robię się podejrzliwy, kiedy zbyt szybko „utwór się pisze”. Zawsze mam obawy przed prostymi rozwiązaniami. Lubię się napracować.

Dobrze, że wspomniałeś o tych krytykach, bo chciałam Cię zapytać, czy Ty w ogóle czytasz recenzje i czy uważasz, że krytyka muzyki filmowej jako takiej jest potrzebna i czy stoi na jakimkolwiek poziomie u nas w Polsce? No bo wiadomo, różni ludzie biorą się za pisanie. Jakie jest Twoje zdanie na ten temat?

Hmmm... [zaduma]. Wiesz co, jeżeli chodzi o krytykę, to miałem doświadczenia, ale bardziej w kontekście mojej muzyki koncertowej. Czasem pozytywne, czasem negatywne, tak jak to zresztą bywa. Czasem ktoś mi przysyła, bo sam nie mam czasu śledzić – jeżeli mi coś wpada w ręce, jakaś gazeta i jest recenzja, to oczywiście ją czytam, ale nie wiem kiedy i gdzie one się ukazują, nie poszukuję tego, więc jeżeli mi coś nie wpadnie w ręce, lub ktoś mi nie przyśle, to z reguły się z tym nie spotykam. Recenzowanie np. prawykonań jest ryzykowne, bo nie ma punktu odniesienia, zwłaszcza, jeżeli ktoś nie zna partytury, to nie wie, co na tym koncercie się wydarzyło. Jeżeli ktoś zepsuje Piątą Beethovena, to wiemy, że popsuł Piątą Beethovena, ale jeżeli jest grany utwór nowy, którego nikt wcześniej nie słyszał, to gdzie jest punkt odniesienia? Trzeba spytać kompozytora, co o tym myśli, zobaczyć partyturę i dopiero oceniać efekt finalny. Miałem w życiu kilka prawykonań, gdy chciałem wstać i powiedzieć „stop, wszystko nie tak!”. Miałem na przykład utwór – to taka mała dygresja – który miał formę łukową, ale składał się z takich trzech najważniejszych ogniów. To środkowe było najistotniejsze, tam się najwięcej działo w harmonii, w instrumentacji. W momencie, kiedy to się zaczęło, wszyscy się kompletnie wysypali – efekt domina – została tylko perkusja, a reszta nie mogła się znaleźć. Ktoś zawinił i spowodował kataklizm. Wszyscy zebrali się dopiero na ten odcinek końcowy. Więc właściwie to co miało być najważniejsze i najbardziej interesujące stało się pukaniem w bęben zamiast tego całego sztafażu różnych elementów, z bardzo misternie zbudowanej formy, harmoniki i instrumentacji. Jak takie coś można ocenić

po prawykonaniu – przecież to nie było to, czego oczekiwałem jako kompozytor. To tak jakby oceniać utwór symfoniczny po samej partii kontrabasów. Nie da się. Oczywiście nie uważam, że prawykonań nie należy recenzować, ale trzeba to robić z dobrym przygotowaniem.

To tak jeszcze doprecyzowując, bo cały czas mówisz o prawykonaniach i o muzyce autonomicznej. A mi bardziej chodzi o krytykę muzyki filmowej, bo też nasze warsztaty się na tym skupiają. No i w końcu mamy Festiwal Muzyki Filmowej.

Jeżeli chodzi o krytykę muzyki filmowej, to myślę, że takie warsztaty są potrzebne, bo ta krytyka jest na dość niskim poziomie. Czasami zaglądam sobie na różne portale, żeby przeczytać, co się ukazuje. Bo czasami ukazują się interesujące wydania starych soundtracków, rzeczy, które do tej pory nie były wydane albo np. wydania rozszerzone. I jeżeli coś takiego mi się bardzo podoba, to chcę to zaraz kupić, ale jak się czyta wypowiedzi domorosłych krytyków, którzy nie bardzo wiedzą, czym jest orkiestracja, kontrapunkt, troszeczkę czasami przeczytają na zagranicznych portalach, coś tłumaczą nieudolnie, wplatają to wszystko w swoje recenzje, albo brakuje im odpowiedników w polskim języku, więc używają dziwnych słów, spolszczonych angielskich terminów, kompletna amatorszczyzna. To jest niesamowite, bo czasami nie umieją się wypowiedzieć, skonstruować logicznego zdania, ale najważniejsze jest na koniec wystawienie oceny, na przykład 3+ albo 2-. To zabawne: teraz ja tego kompozytora bardzo srogo ocenię, mimo że nie mam pojęcia, co on pisze, jak to robi, w jaki sposób, ale mu postawię ocenę 2. To słabe moim zdaniem, bo ci krytycy jeszcze nie wiedzą jednej bardzo istotnej rzeczy, że to, co odróżnia muzykę koncertową od filmowej, to, o czym mówiłem na początku, to jest to, że w koncertowej kompozytor ma absolutnie wolną wolę. Filmowa muzyka jest częścią obrazu i wpływ na nią ma bardzo wielu ludzi już poza samym kompozytorem. Pomijając fakt, że determinuje ją

obraz, ale jest jeszcze wizja reżysera, czy producenta, w zależności od tego kto zarządza danym projektem. A zawsze powtarzam różnym ludziom, że najlepszą muzyką w filmie jest ta, która została zaakceptowana przez reżysera czy producenta, bo to jest dokładnie to, czego on szukał. Nie jest do końca ważne dla reżysera, co dany kompozytor potrafi, jaki ma warsztat – to się przydaje samemu kompozytorowi. Aby utrzymać się przy danym filmie najważniejsze jest, by kompozytor dokładnie spełniał oczekiwania reżysera. Nawet jeżeli będzie to powtarzanie jednego dźwięku na harfie przez dziesięć minut, bo reżyser tak chciał. Może muzycznie jest to bez większej wartości, ale to będzie idealna muzyka do sceny, którą sobie reżyser, czyli kapitan tego okrętu, wymarzył. O tym bardzo często ci wszyscy krytycy zapominają. Piszą, że to jest do czegoś podobne albo na przykład tu nie ma melodii, tu są same faktury dysonansowe, tego się nie da słuchać i tak dalej. Ale to znaczy, że tego od kompozytora oczekiwano. Kiedyś się spotkałem z tym, że oceniano słuchalność płyty. Co to do cholery jest słuchalność płyty? Co to znaczy?

No właśnie?

I przyznawali gwiazdki, wiesz, za słuchalność. Co to jest w ogóle, prawda? Pewnie to zależy od predylekcji słuchającego. Ktoś lubi ładną melodię na dzwoneczkach, a ktoś lubi klastery w blasze. A moim zdaniem krytyka muzyki filmowej powinna się skupiać na analizie materiału i opisanium, czym ta muzyka jest, nie na samym ocenianiu. Jeżeli recenzent danej płyty może wniknąć w strukturę tej muzyki albo ma okazję zapytać kompozytora, co dzisiaj w dobie internetu jest chyba łatwiejsze, dlaczego to jest tak zrobione, to kompozytor pewnie chętnie to wyjaśni. To może nam dać obraz tego, czym ta muzyka jest i dlaczego ona taka właśnie jest. A ludzie tego słuchają tak, jak albumu zespołu popowego – czy im się ta piosenka podoba czy nie. To nie jest takie proste. To jest muzyka, która jest elementem dzieła

artystycznego, jakim jest film. Ta muzyka sama w sobie nie jest autonomicznym dziełem artystycznym, bo ona służy większemu, ważniejszemu dziełu, którym jest film. Jest mu podporządkowana. Ona w ogóle nie jest autonomiczna.

Ale tak na dobrą sprawę, kim właściwie powinien być krytyk muzyki filmowej: filmoznawcą, muzykologiem, teoretykiem, muzykiem?

Nie musi mieć dyplomu z muzykologii ani z teorii, ale przynajmniej powinien wiedzieć, o czym pisze. Odróżniać obój od trąbki i fagot od wiolonczeli. To będzie nieźle. I na pewno powinien mieć świadomość, czym muzyka w filmie jest, czemu służy, jaka muzyka w filmie się nie sprawdza, w sensie, jaką muzyką można scenie zaszkodzić, przegadać dialog, jak dokonać właściwych wyborów. Zdarza się tak, że reżyser nie umie lub nie ma pomysłu, jak używać muzyki. W Hollywood to się zdarza rzadziej, ponieważ jest cały sztab ludzi, którzy nad tym pracują, doradzają, próbują, poza zarządzającymi, producentem i reżyserem. Jest music editor, który dokładnie układa temptrack do całego filmu i wtedy decydują, czy to działa, czy nie. Ale zdarza się, że reżyser po prostu źle używa muzyki – tu przeładowuje, tutaj daje jej za mało. Trzeba wiedzieć, co tak naprawdę się sprawdza, a co nie. Recenzent powinien to wiedzieć. Czyli ja bym głosował za kimś, kto ma muzyczny background, ale kocha kino i zna się na kinie. Widział dużo filmów, słyszał dużo soundtracków i wie, co jest dobre, co jest niekoniecznie dobre, co jest świeże, co jest wyświechtane i sztampowe. Myślę, że muzyczne wykształcenie może być bardzo pomocne. No bo de facto piszemy o muzyce, prawda?

Powiem szczerze, że brzmi to bardzo rozsądnie. No dobrze, myślę, że będziemy już powoli kończyć, ale jeszcze tak z ciekawości chciałam zapytać, czy pracujesz teraz nad jakąś muzyką filmową? Bo wspominałeś, że skończyłeś ostatnio jeden projekt dokumentalny.

Tak, jeden się dopiero skończył i miał premierę w kwietniu w Stanach. Będzie teraz w różnych miejscach – m.in. w telewizji amerykańskiej i mam nadzieję, że też do polskiej dotrze, jesienią będzie premiera na DVD. Natomiast w tej chwili nie piszę muzyki do filmu, kończę „Koncert saksofonowy” [w połowie czerwca koncert był już gotowy – przyp. AC], ale już w czerwcu mam pisać muzykę do filmu niemieckiego, który jest takim trochę komedio-dramatem – jeszcze filmu nie widziałem, aktualnie jest montowany, ale wstępnie mogę zdradzić, że jest to dosyć intrygująca opowieść. Jesienią natomiast zacznę zapewne polski film pełnometrażowy oraz muzykę do dwóch sztuk teatralnych, w jednej będzie kilka piosenek, takich musicalowych oraz trochę muzyki ilustracyjnej, dla dzieci.

A czy Twoja muzyka filmowa została kiedykolwiek wydana na płycie?

Nie, żadna nie jest wydana, dlatego że właściwie nigdy nie uważałem, że te rzeczy mogłyby być wydane jako oddzielne soundtracki – za mało materiału muzycznego. No bo jeżeli masz w filmie 12 czy 15 minut muzyki, to żeby to wydać trzeba zrobić jakąś kompilację, a na razie nie mam na to czasu. Być może pewnego dnia usiądę i przygotuję kilka suit, wtedy wystarczą materiału na dwie płyty. Natomiast latem będę pracował nad wydaniem muzyki z filmu „Bridging Urban America”, ponieważ tego materiału jest tym razem dużo – 86 minut muzyki. Na pewno wydamy co najmniej połowę z tego. Płyta powinna ukazać się jesienią.

Jestem na krakowskim Festiwalu Muzyki Filmowej. Pomiędzy jednym a drugim wykładem udaje mi się porozmawiać z kompozytorem Maciejem Zielińskim. Wiem, że dwa lata temu podczas II Konwencji Muzyki Polskiej kompozytor zaprosił uczestników do rozmowy o krytyce muzycznej. Konsekwencją tamtej dyskusji jest już piąta edycja programu „Krytyka muzyczna 2.0”, tym razem poświęcona krytyce muzyki filmowej. Program, realizowany przez Instytut Muzyki i Tańca we współpracy z Krakowskim Biurem Festiwalowym i Magazynem muzycznym „Presto”, adresowany jest do polskich muzykologów, teoretyków muzyki, recenzentów i krytyków oraz do osób reprezentujących szeroko rozumianą humanistykę - do wszystkich tych, którzy zamierzają poznać zasady rządzące rzetelną krytyką muzyczną i podnieść jej jakość. Maciej Zieliński, świadomy wagi problemu, z chęcią przyjął moje zaproszenie do rozmowy.*

Aleksandra Górka: Czy krytyka muzyki filmowej jest potrzebna?

Maciej Zieliński: Myślę, że krytyka jest ważna kulturowo, niezależnie od tego, czy dotyczy muzyki filmowej, poważnej, rozrywkowej, teatru, rzeźby czy malarstwa. Wspomaga recepcję sztuki i jej osadzenie społeczne. Profesjonalna ocena daje też twórcy swego rodzaju sygnał zwrotny o odbiorze jego sztuki. To wszystko jest niesłychanie istotne i ma wpływ na wiele aspektów związanych z twórczością i z kreatywnością. Dobra krytyka komentuje detale, ale też makrozjawiska, informuje nas, dokąd zmierza sztuka w danym kraju. Jest jednym z bardzo istotnych elementów obiegu kulturalnego. Jeśli jej nie ma albo jest mało widoczna – to mamy problem.

Jakie kryteria powinna spełniać dobra krytyka muzyczna?

Na pewno oczekiwałbym krytyki profesjonalnej, takiej, w której krytycy są przygotowani do swojego zadania i uczciwie je wykonują. Niestety często, jak śmiejemy się branżowo,

Aleksandra Górka

rozmawia z
**Maciejem
Zielińskim**

28.05.2016

**UCZMY SIĘ PISAĆ
O MUZYCE**

krytycy kierują się w swoich tekstach tylko osobistymi sympatiami, antypatiami, a kiedy piszą negatywnie sprawiają wrażenie, że odreagowują własną nieudaną karierę muzyczną. Tak bardzo wtedy brakuje obiektywnej, profesjonalnej oceny. Szczęśliwie jest to tylko pewien margines, ale jednak obecny. Krytyka powinna być obiektywna. Powinna rzetelnie i profesjonalnie dostarczać informacji istotnych dla odbiorców kultury. To taki bazowy wymóg, który przychodzi mi teraz do głowy. Znam sytuację, w której w mediach pojawiła się recenzja koncertu, który się nie odbył. To jest przykład ekstremalny, ale pokazujący tendencję niektórych krytyków do lekceważenia swojej misji. Szczęśliwie mamy też tych rzetelnych...

Co według Ciebie jest istotne w ocenianiu muzyki filmowej?

Najważniejszą rzeczą jest współgranie muzyki z obrazem. Należy postawić pytanie, czy buduje ona odpowiednią atmosferę, czy wspiera emocje i czy właściwie "opowiada film"? To są główne kryteria, które należy stosować przy recenzji tego typu muzyki. Inne kryteria czysto muzyczne są często drugorzędne. Czasem ścieżka dźwiękowa pod względem muzycznym jest bardzo prosta, ale świetnie współpracuje z obrazem, buduje atmosferę. Tak się dzieje np. w filmie „Sicario” z muzyką Johanna Johannssona. Czasem jest wręcz odwrotnie, muzyka operuje środkami dużo bardziej wysublimowanymi i staje się dziełem prawie autonomicznym. Taką cechą ma np. większość ścieżek dźwiękowych Johna Williamsa. Wspieranie opowiadanej historii muzyką w sposób, który pomaga ją lepiej odczuć i zrozumieć, to duża umiejętność. Myślę, że ocena, czy kompozytor dobrał adekwatne środki do danej materii filmowej jest głównym zadaniem krytyka muzyki filmowej.

Przed jakimi problemami stają według Ciebie recenzenci muzyki filmowej?

Być może jakimś problemem jest nieznanostwo kulisów danej produkcji. Brak informacji o oczekiwaniach reżysera, producenta, które doprowadziły do takiego a nie innego kształtu

finalnego muzyki. Czasem drażni mnie w szeroko pojętej krytyce muzycznej jeśli krytyk z góry neguje wziętą przez siebie na warsztat muzykę tylko dlatego, że nie mieści się ona w jego zainteresowaniach. Odrzuca ją z punktu widzenia swojej estetycznej doktryny, według której np. muzyka aleatoryczna czy spektralna jest zła, podejście postmodernistyczne jest właściwe, albo odwrotnie. Przychodzi mi tu na myśl analogia do dziennikarza politycznego, który powinien zachować bezstronność i, niezależnie od własnych poglądów, pokazać wachlarz prezentowanych opinii, nie kibicując otwarcie żadnej ze stron. Podobnie powinno się dziać w przypadku krytyków muzycznych. Niestety pokusa kreowania rzeczywistości za pomocą własnych tekstów krytycznych często zwycięża...

Czytasz recenzje swojej muzyki?

Na pewno nie mam nawyku, żeby ich szukać. Najczęściej trafiam na nie przypadkowo, np. kiedy przeglądam w Internecie zdjęcia, fotosy z filmów, przy których pracowałem. Czasem są to teksty o mojej muzyce filmowej, czasem o poważnej. W tekstach recenzujących filmy najczęściej nie pisze się o muzyce. Krytycy filmowi nie mają przygotowania muzycznego, a oddzielne recenzje ścieżek dźwiękowych pojawiają się niezwykle rzadko.

A jak oceniasz rangę Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie?

Jest to niewątpliwie bardzo ciekawe zjawisko kulturalne. Przez kilka lat ranga tego festiwalu niesłychanie wzrosła, nie tylko w kraju, ale i na świecie. Jestem dumny, że coś takiego dzieje się w Polsce i że zyskało tak szeroki rezonans międzynarodowy. Festiwal od lat robi na mnie duże wrażenie i zawsze chętnie tutaj przyjeżdżam. To ogromna przyjemność wysłuchać na żywo znane ścieżki dźwiękowe, w świetnym wykonaniu i doskonale zrealizowane od strony technicznej.

Czy jako znany kompozytor również uczestniczysz w wykładach, warsztatach?

Tak, dość często jestem zapraszany na festiwale jako panelista lub prowadzący warsztaty. Biorę też czasem udział w spotkaniach z kolegami kompozytorami np. w zakończonym przed chwilą spotkaniu z Harrym Gregsonem-Williamsem [autor ścieżek dźwiękowych do filmów: „Shrek”, „Królestwo niebieskie”, „Madagaskar”, „Marsjanin”, muzyki do gier „Call of duty”, „Metal gear solid” i wielu innych – przyp. A.G]. Poznaliśmy się na Sundance Film Festival dwa lata temu i miło mi że jest dzisiaj gościem krakowskiego festiwalu. Wykłady zawsze wnoszą coś ciekawego. Na festiwalu ważna jest dla mnie także możliwość spotkania tzw. insiderów amerykańskich, osób które wiedzą „wszystko” o branży filmowej. Zawsze miło jest się z nimi spotkać i porozmawiać. Dzięki festiwalowi nawiązałem sporo ciekawych kontaktów z ważnymi osobami z rynku amerykańskiego, z Hollywood.

*Mateusz Bień – kompozytor, realizator dźwięku,
wykładowca w Studio Muzyki Elektroakustycznej na Akademii Muzycznej w Krakowie.
Dźwięk rozkłada na czynniki pierwsze, a później je przetwarza.
A przy tym udowadnia, że dźwięki syntetyczne nie pozbawiają wrażliwości
i dbałości o estetykę brzmienia.*

Katarzyna Goszcz: Na FMF w Krakowie wygłosił Pan wykład zatytułowany “Algorytmy w muzyce – kompozycja i matematyka”. Jeśli miałabym podać przykład kompozytora, który był jednocześnie matematykiem, to byłby to Jan Sebastian Bach, którego muzyka jest bardzo matematyczna, intelektualna.

Mateusz Bień: Czy jak słuchamy muzyki Bacha, słyszymy ten intelektualizm, czy po prostu muzykę, która się nam podoba? Myślę, że po prostu jej słuchamy, zapominając o analizie muzycznej, czy intelektualnej. To jest zwyczajnie piękna muzyka. Ale Bach jest akurat najlepszym przykładem, że muzyka i matematyka dają się ze sobą połączyć. Nie powinniśmy się obawiać takiego połączenia. Powiedziałbym nawet, że odrobina precyzji, takiej matematycznej precyzji, w muzyce, jest wręcz pożądana.

A lingwistyka komputerowa?

Widzę, że dokładnie Pani sprawdziła, gdzie prowadzę zajęcia. [śmiech]

Oczywiście!

To kierunek na UJ, który jest bardzo interdyscyplinarny. Bardzo specyficzny. Humanisci, którzy chcą zająć się programowaniem – tak w skrócie można opisać studiujące tam osoby.

W związku z czym to jest miejsce, w którym można porozmawiać o tym, czy dźwięk jest ładny,

Katarzyna Goszcz

rozmawia z
**Mateuszem
Bieniem**

28.05.2016

KOMPOZYTOR
DŹWIĘKOCZUŁY

czy jest brzydki. Co, patrząc przez pryzmat fizyczności tego dźwięku, sprawia, że jest ładny, czy brzydki? Ale również co, patrząc przez pryzmat na przykład formy utworu muzycznego, którego słuchamy, sprawia, że jest brzydki lub ładny. Można spojrzeć na to w kontekście kulturowym, że skoro jesteśmy w takiej kulturze, to jesteśmy w stanie zaakceptować pewne rodzaje dźwięku, a inne wydają się nam dziwne, bądź nieprzyjemne. Jest wiele sposobów, którymi można mówić o tym samym. To, że ktoś nazwał ten kierunek lingwistyką komputerową, to jest już zupełnie inna para kaloszy. W każdym razie to jest miejsce, gdzie ze studentami zajmujemy się przetwarzaniem dźwięku, a tak naprawdę – przemysłowaniem dźwięku.

Powiem Panu dlaczego mnie to interesuje. Zajmuję się również logopedią medialną i osobiście fascynują mnie samogłoski, częstotliwości własne samogłosek, formanty, w stosunku do wysokości dźwięku, na jakiej są wydawane.

To jest pajęczyna dróg w bardzo wiele stron. Pewnie filozofowie buddyjscy mogliby powiedzieć, że każdy z nas ma jakąś swoją własną częstotliwość. Jest faktem, że samogłoski mają specyficzną strukturę harmoniczną i że rozpoznajemy je po tej strukturze. Na tej podstawie można syntetyzować głos. Na tej podstawie również uczy się realizatorów dźwięku rozpoznawać pewne częstotliwości. Czy przypominają taką, czy inną samogłoskę.

Ale każdy słyszy te częstotliwości trochę inaczej i inaczej je interpretuje.

W zależności od tego, z jakiej branży jesteśmy, tak wykorzystujemy tę wiedzę. Inaczej częstotliwości będzie traktował kompozytor, inaczej częstotliwości będzie traktował logopeda, inaczej częstotliwości będzie traktował realizator dźwięku, a inaczej częstotliwości dźwięku będzie traktował ktoś, kto pracuje z młotem pneumatycznym.

I jeszcze inaczej fizyk

Oczywiście.

Porozmawiajmy teraz o częstotliwościach w filmach. Filmy mają coraz więcej efektów dźwiękowych, czy taka swoboda w ich produkcji zwiększa jednocześnie ich zapotrzebowanie?

Warstwa dźwięku w filmie skonstruowana jest z trzech elementów, to są dialogi, efekty dźwiękowe i muzyka. Zwykle tak jest. Chociaż zdarzają się eksperymentalne filmy, gdzie trudno jest rozgraniczyć efekty od dialogów i od muzyki. Myślę, że zapotrzebowanie na efekt jest zawsze, dlatego, że odbiorca ciągle potrzebuje czegoś nowego. Żeby film się sprzedał, musi mieć coś oryginalnego. Często się mówi, że „to jest oryginalna muzyka”. Jest taka historia z filmami o Jamesie Bondzie. Każdy z tych filmów ma swoją paletę efektów dźwiękowych. Potem można ją kupić (za odpowiednie pieniądze), jako zbiór efektów dźwiękowych Jamesa Bonda np. wystrzałów z pistoletów.

Nasza rzeczywistość ma wpływ na to, co tworzymy, dotyczy to również muzyki. Wokół nas jest coraz więcej szklanych ścian, betonu, elektroniki, tworzyw sztucznych. Potrzeba zilustrowania takiej przestrzeni wymaga syntetycznych dźwięków. Czy nie wpadliśmy trochę w błędne koło, gdzie syntetyczne dźwięki, które nas otaczają, do których jesteśmy już przyzwyczajeni, implikują budowanie „syntetycznej” rzeczywistości?

Widzę to podobnie. Użyję tutaj słowa wrażliwość. Jeżeli słuchamy dźwięków syntetycznych, które często są prymitywne, gubimy naszą wrażliwość. Jeżeli ktoś nigdy nie słyszał ładnego dźwięku, to nie wie, że taki istnieje. Może dwa przykłady. Zobaczmy jak są skonstruowane

dziecięce zabawki. Klawiaturki, chodziki, które mają przyciski w kształcie różnych zwierzątek. Jak się je wciśnie, słyszymy dźwięki tych zwierzątek. Każdy kto słyszał, jak ryczy prawdziwa krowa i usłyszy dźwięk tego plastikowego zwierzątka, to wie, że to w ogóle nie jest to samo. Uczymy dziecko brzydkiego dźwięku. Słuchamy dźwięku w słuchawkach, słuchamy go w hałaśliwym otoczeniu, słuchamy go z formatu mp3, który jest fachowo mówiąc, formatem stratnej kompresji, czyli pewnej destrukcji dźwięku, po to, żeby powstał mniejszy plik, który łatwiej można przesłać. Ten dźwięk nie brzmi tak, jak oryginalnie grające instrumenty, ale ponieważ wszyscy tylko tego słuchają, nie są w stanie dostrzec różnicy. Wydaje im się, że wystarczy posłuchać czegoś na słuchawkach ze swojego telefonu i będzie to dokładnie to samo, jakby poszli na koncert. Poza tym wygodniej jest mieć ze sobą słuchawki i telefon, niż iść gdzieś na koncert, za który dodatkowo trzeba jeszcze zapłacić. Nie dostrzegają różnicy, że to jest zupełnie inny dźwięk. Można się żywić samymi batonikami, które mają piękne opakowanie, ale ktoś, kto kiedyś był w dobrej restauracji i zjadł naprawdę dobre jedzenie, to nigdy więcej nie spróbuje fast food'u.

**Czy programy komputerowe, roboty, komputery piszące muzykę to przyszłość?
Czy człowiek jako kompozytor jest zagrożony?**

To wszystko zależy od człowieka.

Ostatecznie to człowiek pisze te programy...

No właśnie o to chodzi.

Podczas Pana wykładu mogliśmy usłyszeć jak program komputerowy improwizuje, tworzy nowe frazy muzyczne na podstawie melodii, której Pan go nauczył.

I padło pytanie: kto jest kompozytorem?

Ostatecznie ja jako twórca akceptuję, bądź nie akceptuję stworzoną muzykę. Większość algorytmów ma w sobie etap uczenia. Czyli nie jest to tak, że ja piszę jakiś algorytm i on generuje mi od razu gotową muzykę w jakiejś formie, tylko generuje jakąś propozycję i ja tę propozycję zatwierdzam. W ten sposób program się uczy. Przy pewnej ilości powtórzeń, komputer rzeczywiście zaczyna generować coś, co ja akceptuję estetycznie. Jeżeli o tym pamiętam, nie widzę żadnego zagrożenia, bo to ja jestem autorem programu. Więc staram się napisać narzędzie, które pomaga mi w czymś, co jest trudne, w czymś co jest pracochłonne, niekoniecznie w czymś, co jest esencją mojej muzyki, raczej w jakimś dodatkowym elemencie. Zobaczmy gdzie używane są roboty, do czego wykorzystywane są automaty i komputery. Mamy choćby coś takiego jak nawigacja samochodowa. Ona nie mówi nam „dzisiaj pojedziesz na wakacje nad morze”. To my mówimy, gdzie chcemy pojechać. Ona tylko na podstawie dostępnych informacji mówi o drodze, którą możemy wybrać, o zmianie pasa, o ewentualnych problemach, które mogą wystąpić, o czasie dojazdu, o przekroczonych szybkościach. Podaje nam pewne informacje, które być może trudniej by było zebrać, jednocześnie prowadząc samochód. Myślę, że tak samo jest z wszystkim innym.

Mówiąc o dźwiękach syntetycznych wchodzimy w pole estetyki dźwięku. Czy to nie jest tak, że otaczając się sztucznymi dźwiękami dehumanizujemy sztukę, muzykę, czy nas samych poprzez aplikowanie sobie sztucznej krowy? Zawężamy pasmo odbioru muzycznego poprzez dużą kompresję, otaczamy się dźwiękami, które nie istnieją w naturze. Ciekawa jestem również jak z punktu widzenia czysto biologicznego takie dźwięki działają na człowieka. Czy widzi Pan granicę w tym balansie dźwięków natury i dźwięków sztucznych?

Można na to spojrzeć z dwóch stron. Z jednej strony, dosyć już dawno temu, kiedy skonstruowano fortepian, dla wielu był tworem mechanicznym, absolutnie przeciwnym muzyce. Do tego jeszcze nastrojony w systemie równomiernie temperowanym. Zupełnie nienaturalnie. Jakbyśmy sięgnęli jeszcze wcześniej, to dostrzegliśmy, że właściwie tylko ludzki głos jest tym jedynym, prawdziwym, naturalnym nośnikiem muzyki. Ale czasy się zmieniają i zaakceptowaliśmy nie tylko głos, ale i instrumenty, zaakceptowaliśmy fortepian. Właściwie dziś nie wyobrażamy sobie muzyki bez fortepianu. I tak samo myślę, zaakceptujemy szeroko rozumianą elektronikę. Nie jest tak, że zdominuje ona instrumenty, elektronika pozostanie kolejnym instrumentem. Kiedyś wynaleziono fortepian, kiedyś pan Adolphe Sax wymyślił i zbudował saksofon, a właściwie całą rodzinę instrumentów.

Które miały imitować głos?

Które miały być instrumentem. Część z nich przetrwało do dziś, część nie. Jest instrument o nazwie serpent, proszę zobaczyć, przedziwny instrument, który powstał i gdzieś zniknął. Elektronika prawdopodobnie będzie trwać. I to jest jedna sprawa. Ale druga sprawa rzeczywiście dotyczy naszego zmysłu percepcji. Jeżeli będziemy atakować nasz zmysł dźwiękami nieprzyjemnymi, dźwiękami, które są cały czas wokół nas, będziemy mieli problem. A rzeczą, być może istotniejszą, co nie dotyczy tylko elektroniki, jest, jak to nazywam, słuchanie aktywne i słuchanie pasywne. Problem jest nie w tym, czy dźwięk jest elektroniczny, czy dźwięk jest akustyczny, tylko w tym, ile uwagi mu poświęcamy i jakiego rodzaju to jest uwaga. Dzisiaj, jeżeli wejdziemy do restauracji, do poczekalni, do wielu miejsc użyteczności publicznej, wszędzie jest muzyka. Ta muzyka wlewa się i wylewa. Wszędzie są dźwięki. Jesteśmy atakowani dźwiękami, w związku z czym przestajemy zwracać na nie uwagę. I to powoduje, że stajemy się na nie nieczuli. Jeżeli ktoś wejdzie do pomieszczenia,

w którym jest jakiś nieprzyjemny zapach, przeszkadza mu ten zapach, ale tylko na początku. Po jakimś czasie mówi, że już go nie czuje, już jest przyzwyczajony. I jeżeli to dotyczy nieprzyjemnego zapachu, to może i dobrze, ale jeżeli dotyczy muzyki, której już nie słyszy, już nie wie, czy ona jest dobra, czy jest zła, czy gra, czy nie gra, to wtedy chyba mamy problem.

Kompozytor muzyki do obrazu, filmu, reklamy, dokumentu, jest częścią zespołu. Bywa jednak, że reżyser nie potrafi powiedzieć, jaka muzyka jest mu potrzebna. Kompozytor może natomiast nie wiedzieć, jak wygląda proces produkcyjny, lub nie być na tyle elastycznym, żeby dokonywać zmian muzycznych do obrazu, czy chociażby dostosować się do limitu czasowego. Czy widzi Pan potrzebę tłumacza, w tego rodzaju projektach?

I tak, i nie.

Widzę tutaj matematyczny dualizm.

Tak, dlatego, że każdy kompozytor chciałby być zostawiony w spokoju, kiedy komponuje. Czy pisze muzykę do filmu, czy pisze muzykę autonomiczną, w trakcie, kiedy tworzy, jest w stanie, który generalnie chyba uniemożliwia mu komunikację ze światem i może to się objawiać w sposób źle odbierany przez otoczenie. Więc w tym sensie taka postać tłumacza jest potrzebna. Z drugiej strony jednak jeśli ktoś podejmuje decyzję, że jest kompozytorem muzyki filmowej, to nie wyobrażam sobie, iż nie rozumie, na czym polega produkcja filmowa. I może nie akceptować tego, że reżyser zmienił zdanie. Lub nie może pogodzić się z faktem, że premiera jest za dwa miesiące. Nie wszyscy muszą być kompozytorami muzyki filmowej. Ponieważ czasami nie da się zrobić rzeczy wartościowej artystycznie w takich warunkach. I pytanie, czy zależy temu kompozytorowi na tym, żeby dopasować się do wizji artystycznej reżysera, czy dopasować się do swojej, niezależnej wizji artystycznej. Oczywiście dobry

kompozytor potrafi umieścić swoją wizję artystyczną jakby w kooperacji z wizją reżysera. Potrafi to zrobić. Czasem reżyser akceptuje, być może dziwne, albo niezrozumiałe dla siebie wybory kompozytora. To też zależy od reżysera. Natomiast naprawdę nie wszyscy muszą pisać muzykę do filmu. Oczywiście, kompozytorzy filmowi są wielokrotnie bardziej znani, i wszyscy potrafią zanućić tematy z „Poszukiwaczy zaginionej arki” i „Gwiezdných wojen”. Ale też muzyka, którą piszą kompozytorzy „klasyczni”, nie zawsze jest muzyką pisaną dla wszystkich odbiorców. Powiedzmy, że ta muzyka jest pisana dla osób, które mają czas, aby w nią się wsłuchać. Mają czas, aby wyłączyć się z innych spraw, aby się w takim miejscu jak filharmonia, i tylko i wyłącznie słuchać muzyki. To się wydaje w dzisiejszych czasach rzeczą coraz bardziej niezwykłą, że siedzę i słucham muzyki. Nie będąc jednocześnie w Internecie, nie odbierając sms-ów i nie dyskutując z kimś obok. Tylko tym się zajmuję – słuchaniem. To jest bardzo ciekawy stan. Wszystkich namawiam, żeby choć raz spróbowali usiąść i posłuchać muzyki dłuższej niż standardowy przebój.

Czyli jakieś trzy minuty.

Czyli więcej niż trzy minuty.

Jesteśmy na FMF, gdzie muzyka jest czasem oderwana od obrazu. Czy w związku z tym, muzyka filmowa jest / może być / nie jest autonomiczna? Czy jest nierozzerwalnie związana z filmem? Prawdopodobnie zawsze będzie kojarzona z obrazem, ale czy rzeczywiście może być autonomiczna w oderwaniu od obrazu?

Znowu dwie możliwości [śmiejch]

Już zaczynam się do tego przyzwyczajać [śmiejch]

Jedna możliwość jest taka, że autor, reżyser filmu wybiera muzykę autonomiczną do swojego filmu. I mamy wiele przykładów, choćby „Odyseja kosmiczna” Stanleya Kubricka,

gdzie muzyka współczesnych kompozytorów znakomicie umieszczona jest w filmie i tam funkcjonuje perfekcyjnie. W salach koncertowych też funkcjonuje perfekcyjnie. To jedna sprawa. Druga sprawa, że słyszymy muzykę filmową najpierw jako coś, co jest częścią filmu, a potem, kiedy jej słuchamy, w oderwaniu od filmu, gdzieś z tyłu głowy wciąż mamy jednak skojarzenie, z tym filmem. To jest ten sam mechanizm, dla którego każdy chce mieć kubek z Lordem Vaderem z „Gwiezdnych wojen”, albo jakiś inny gadżet z filmu. Ten gadżet przypomina nam film. Przywołuje emocje, które przeżywaliśmy, będąc w kinie. I na tej zasadzie działa muzyka filmowa traktowana jako autonomiczna. Jesteśmy na koncercie, ale to jest taki koncert z przymrużeniem oka, to jest koncert-reminiscencja naszych emocji z filmu. I myślę, że dlatego muzyka filmowa cieszy się takim powodzeniem. Bo najpierw pojawiła się w filmie. Bo najpierw włożyła w nasze głowy pewien olbrzymi pakiet emocji, a potem to jest tylko przywołanie tych emocji. Należy jednak pamiętać, że wiele partytur filmowych, które wykonywane są na festiwalu, jest specjalnie przez kompozytorów przygotowywanych. Jest temat, czy kilka tematów z filmu, ale tworzących zupełnie nową, rzeczywiście autonomiczną jakość.

Czyli potrzebna jest trochę inna konstrukcja, bo obraz nie stanowi już formy dla muzyki?

Potrzebna jest trochę inna konstrukcja ekspresyjna, potrzebna jest inna instrumentacja, potrzebna jest inna narracja. Tak naprawdę kompozytor buduje ten utwór na nowo, wykorzystując tylko pewne motywy niosące jasne skojarzenia, z jakiego jest filmu. I wtedy jest to po prostu kompozycja autonomiczna.

Wiem, że jako kompozytor poszukuje Pan nowych możliwości w muzyce, nowych brzmień, nowych rozwiązań. Co dla Pana jako kompozytora jest najważniejsze w muzyce?

To jest bardzo trudne pytanie. Można powiedzieć, że najważniejszą rzeczą jest zadowolenie publiczności, albo najważniejszą rzeczą jest, żeby być dobrze sprzedawanym, ale wydaje mi się, że najważniejszą rzeczą dla każdego kompozytora, jest to, żeby jego muzyka coś poruszyła w słuchaczach. Być może nie we wszystkich, być może w kilku. Piszemy muzykę po coś, dla wywołania pewnych emocji, dla wprowadzenia ludzi w pewien rodzaj nastroju. To jest niezwykle przywilej, który mamy: modelowanie emocjami. I najważniejszą rzeczą jest, żeby robić to po prostu dobrze.

Magdalena Juźwik: „Moja praca to dopiero początek formułowania się ostatecznego brzemienia” Czy mógłby Pan opowiedzieć, jak wygląda proces tworzenia muzyki filmowej, reklamowej? Jak długo trwa praca?

Paweł Stolarczyk: Właśnie to jest część pracy kompozytora, która jest dość specyficzna. Wyjątkowa dla tego obszaru działalności. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z krótszymi, czy dłuższymi formami muzycznymi, to jest to struktura, która nie jest linearna. Może to być 30-sekundowy spot reklamowy, czy konkretne ujęcia muzyczne do scen. Zawsze są one w pewnym porządku, który jest wyznaczany przez strukturę filmu. Sytuacja odmienna od tej, w której tworzymy utwór muzyczny, strukturalnie zaplanowany od początku do końca. W związku z tym, praca kompozytora, czy to do filmu, czy do każdego innego medium wizualnego rozpoczyna się w momencie pewnego rodzaju inspiracji. Ta inspiracja, w moim odczuciu, jest mniej duchowa, bardziej przedmiotowa.

Inspiracja zewnętrzna?

Właśnie! Ona jest zewnętrzna. To znaczy, że źródłem są dwa elementy. Jest to scenariusz filmu lub, w obszarze komercyjnym, coś co zwie się w potocznym języku reklamy „briefem”. To wyobrażenie twórców na temat tego, jak muzyka ma wyglądać, czy też – czym być. Drugą sprawą jest pierwszy montaż materiału dzieła wizualnego. A to dlatego, że należy tu zwrócić uwagę na stronę praktyczną. Tak naprawdę, kompozytor pojawia się na jednym z ostatnich etapów pracy nad danym projektem. W istocie dostaje on pierwszą, zamkniętą wersję produkcyjną.

To oznacza, że najpierw powstaje obraz, a dopiero później dźwięk?

W zasadzie tak jest. Oczywiście idealną sytuacją, do której wszyscy dążymy, szczególnie my kompozytorzy, jako osoby które mają zadanie bardziej twórcze, jest to, aby możliwie

Magdalena Juźwik

rozmawia z
**Pawłem
Stolarczykiem**

28.05.2016

**PRAKTYKA
WERYFIKUJE
UMIEJĘTNOŚCI**

o komunikacji
między reżyserem
a kompozytorem,
roli muzyki w filmie,
specyfice komponowania
do reklam

wcześnie uczestniczyć w tym procesie. Ważna jest komunikacja pomiędzy poszczególnymi twórcami. Między scenarzystą, reżyserem, producentem, operatorem. Następnie ważna jest bardzo dobra komunikacja między osobami, które pracują już na etapie postprodukcji dźwięku – szalenie cenię sobie wymianę opinii z reżyserami dźwięku i specjalistami od jego postprodukcji. Kompozytorzy dążą do tego, aby ich ingerencja w dzieło wizualne następowała możliwie wcześnie. Niestety, ten kontakt rzadko jest możliwy.

Czy możliwe jest odwrócenie tego porządku? To znaczy, że najpierw powstaje muzyka, a dopiero później film?

Na wstępie zawsze należy zdefiniować paradygmat tego, czym jest muzyka filmowa. Muzyka filmowa jest tak naprawdę częścią pewnego zawodu filmowego. Nie jest kompozycją niezależną. Jej zasadnicze zadanie w dziele filmowym nie może być zupełnie oderwane od warstwy wizualnej, od struktury filmu. Z zastrzeżeniem: zdarzają się wybitne dzieła filmowe, które wykorzystują już muzykę autonomiczną. Najbardziej charakterystyczny przykład to chociażby filmy Stanleya Kubricka, czy w Polsce Mariusza Grzegorzka.

Czy ta komunikacja pomiędzy reżyserem filmu a kompozytorem muzyki do niego, nawiązuje się od samego początku procesu twórczego?

Przede wszystkim należy rozgraniczyć przestrzeń komercyjną i przestrzeń filmową. Zacznę od tej drugiej. Oczywiście jest, że reżyser w naszym systemie postprodukcji jest odpowiedzialny za stronę kreatywną. Do niego należy wybór partnera, z którym będzie współpracował przy tworzeniu ścieżki dźwiękowej. Początkowy kontakt polega tu na przedstawieniu pewnego rodzaju założeń dotyczących filmu, wymienienia się inspiracjami, stworzenia płaszczyzny, która dla kompozytora będzie etapem badania i poszukiwania

właściwego języka dla konkretnego filmu. Inspiracja jest bardzo ważna. Następnie, moment pierwszego montażu, tak zwana pierwsza układka, swoista architektura filmu.

Wówczas przeglądamy materiał i ustalamy, w których miejscach chcemy, aby muzyka była.

A ostateczna decyzja dotycząca muzyki w filmie należy do kompozytora, czy do reżysera?

Wspólnie pracujemy na dobry końcowy efekt, jakim jest film. Do pracy należy podchodzić jako do wspólnego tworzenia. Rolą kompozytora jest dostarczyć taką muzykę, która jest właściwą reprezentacją muzyczną dla danego obrazu i zgodna z oczekiwaniami estetycznymi, narracyjnymi i każdymi innymi reżysera. Ta muzyka musi „dobrze się czytać” przez innych twórców tego filmu, a co najważniejsze – przez widzów. To system kolegialny, patrząc szerzej, jedna z wariacji dzieła otwartego. Musimy pamiętać, że film jest przedmiotem kultury popularnej, a jego odbiorca najważniejszym adresatem. Nieco inaczej jest w przypadku muzyki autonomicznej czy sztuki jako takiej. Sztuka jest wyrazem pewnej ekspresji autorskiej. Kompozytor muzyki filmowej też podejmuje kluczowe decyzje, choć zawsze ostateczną decyzję podejmuje reżyser. To dlatego, że ma on szerszy ogląd na wszystkie elementy dzieła, może dokonać pewnej ich syntezy.

Czy muzyka filmowa może istnieć bez obrazu? Może być autonomiczna?

Zwrócić należy tu uwagę chociażby na muzykę klasyczną i pierwsze poematy romantyczne. Ta muzyka swym kontekstem tworzyła pewne wyobrażenia pozamuzyczne. Tu odniesienia literackie próbowano odzwierciedlać dźwiękami.

Właśnie, weźmy XIX wiek i muzykę baletową, którą kompozytorzy tworzyli pod zadaną choreografię. Sytuacja podobna do procesu tworzenia muzyki filmowej?

Tak, jak najbardziej. Ciężko tu o pewnego rodzaju autonomię, bo tworzymy pod zadany obraz. Balet i opera to wyjątkowe formy sztuki, najbardziej umowne. Natomiast wracając do wcześniej poruszonych kwestii – muzyka filmowa jest częścią dzieła filmowego. Ważna jest tu funkcja narracyjna i odzwierciedlająca pewne emocje. Muzyka spaja pewne fragmenty filmu. Często to ona wprowadza odbiorców w nastrój filmu. Oczywiście możemy słuchać muzyki filmowej poza nim i sprawia nam to przyjemność. Jednak wtedy spełnia ona nieco inne zadanie.. Wówczas mamy do czynienia z przeniesieniem muzyki filmowej na inną płaszczyznę, jeżeli słuchamy jej wykonania bez obrazu wizualnego. Realizuje ona wtedy nieco inne potrzeby estetyczne. Wyobrażamy sobie wówczas „świat dźwiękowy”. Obecnie powstaje wiele ścieżek dźwiękowych, które z natury rzeczy są homogeniczne, unikają tematyczności, tworzą idealny kontrapunkt dla strony wizualnej. Wtedy trudno autonomicznie słuchać nam takiej ścieżki dźwiękowej, czegoś nam w tym odbiorze brakuje. Choć okazuje się wówczas, że taka muzyka idealnie spełnia założenia, które reżyser przed nami stawia.

Muzyka filmowa jest otwarta? To znaczy, że odbiorca sam powinien interpretować słuchany dźwięk i konotować obraz, który powstaje wówczas w jego umyśle?

Tak, jest to otwarte pole interpretacyjne. Jest to naddawanie pewnych kontekstów i wyobrażeń temu, co słyszymy. Największą siłą muzyki jest to, że po części jest ona enigmatyczna. Stwarza możliwość własnego wejścia w ten świat. Dlatego muzyka filmowa jest tak uniwersalna. Pokonuje bariery językowe, kulturowe. Daje możliwość indywidualnego i osobistego przeżycia. Okazuje się, że jeden fragment muzyczny może być odczytany w bardzo różny sposób.

A weźmy jeszcze muzykę do reklam. Czy w dobie technicyzacji mediów twórca muzyki reklamowej musi mieć wykształcenie muzyczne, powinien potrafić czytać zapis nutowy?

Idealnie byłoby, gdyby posiadał gruntowne wykształcenie muzyczne. Ale odpowiedzią na to pytanie jest praktyka. Można nie posiadać wykształcenia muzycznego, bo kluczowym elementem jest tu talent i wyczucie, wspierane i udoskonalane przez praktykę. Ważna jest profesjonalizacja swoich działań i umiejętności. Praca kompozytora muzyki filmowej znacząco różni się od zadań wykonywanych przez wykonawców muzyki koncertowej. Film jest trudnym medium i należy tu nieustannie podnosić swoje umiejętności. Tworzenie muzyki filmowej to inna charakterystyka pracy, inne zadania, różne od chociażby muzyki popularnej czy klasycznej. Mamy tu do czynienia z innym sposobem komunikacji ze współpracownikami. W tym kontekście rozumienie języka filmu jest bardzo ważne w rozwoju własnej kariery. Jedynie doświadczenie i praktyka są tym, co może nam w tym pomóc. W Polsce niewiele jest miejsc, w których możemy posiadać taką wiedzę.

Chyba kończąc jakiegokolwiek studia, nigdy nie nabędziemy wystarczającej praktyki. Zawsze praktyka i doświadczenie weryfikują naszą wiedzę.

To naturalne, że zawsze praktyka weryfikuje umiejętności. Przy czym taki rozwój kariery jakiego ja doświadczyłem, to znaczy bycia muzykiem instrumentalistą i kształcenia się w tym zakresie, w istocie pomaga w tym, aby po zakończeniu edukacji być przygotowanym do profesjonalnego wykonywania zawodu. Trochę inaczej jest w przypadku przygotowania do zawodów filmowych, takie studia w moim odczuciu dają tylko namiastkę wiedzy i umiejętności, które bardzo szybko trzeba rozwinąć.

A czy od zawsze chciał Pan zajmować się kompozycją muzyki filmowej?

To pojawiło się w momencie mojego życia, gdy zafascynowałem się dźwiękiem w pewnej przestrzeni, pewnym kontekście. Źródłem tego były moje studia nad sztuką minimalistów amerykańskich. Ich analiza relacji, czy to właśnie z obrazem, czy też w ogóle umiejscawianie dźwięku w kontekście otoczenia, dzieła otwartego, wprzęganiu w nie także odbiorcy i przestrzeni. Ważny jest tu synkretyzm w zakresie różnych sztuk, ale też w podejściu do dzieła jako takiego. Takie zagadnienie akademickie skłoniło mnie do myślenia o własnej ekspresji twórczej.

A jaki jest Pana autorytet muzyczny?

Każdy ma swój autorytet, choć one też się zmieniają. Moim, nie ukrywam, są kompozytorzy z obszaru muzyki klasycznej. A to dlatego, że jestem zainteresowany historią. Pewien dystans czasowy jest tym, co bezpieczne pozwala na pewną weryfikację. Cóż, z pewnością Strawiński jest taką osobowością. Jego muzyka baletowa jest inspirująca.

Interesuje Pana reinterpretacja muzyki baletowej?

Dokonywałem kiedyś rekonstrukcji dzieł Strawińskiego. Pewnego rodzaju montażu partytury pod niektóre obrazy. Okazuje się, że ta muzyka fantastycznie się sprawdza.

A rekonstrukcja „Romea i Julii”? Czy nie było takiej próby?

Też. Ale też kołysanka z baletu „Ognisty Ptak”. To jest fantastyczna partytura, którą można się inspirować.

Była próba z muzyką do rewolucyjnego baletu „Święto wiosny”?

Tak, jak wspominałem partytury Strawińskiego są inspirujące. To są nasze wspólne źródła. Oczywiście to tylko jedna z wielu moich inspiracji twórczych. Na pewno bardzo ważne

w kontekście mojej obecnej pracy było to, co działo się co najmniej w drugiej połowie XX wieku. To znaczy wszystkie struktury atonalne. Myślę, że to jest przyszłość także dźwiękowego języka filmu. Widać to dziś w odważnych próbach wyjścia poza struktury melodyczne. Chociażby obecny na FMF w Krakowie gdzie gościmy temat dronowości, jest pewnym poszukiwaniem zupełnie innej struktury. Dla mnie, jako historyka muzyki, nie jest to w istocie niczym nowym. Przecież takie próby były realizowane choćby przez Stockhausena.

No, właśnie! Czyli wracając jeszcze do wcześniej poruszonego tematu: praca kompozytora muzyki filmowej jest podobna do tej, którą chociażby w XIX wieku wykonywali kompozytorzy muzyki baletowej. Tworzyli pod zadaną choreografię.

Tak!. Nasza praca bardzo często tak właśnie wygląda. Tworzymy pod zadany obraz.

A jeżeli jesteśmy przy historii. Współczesne dzieła są bardzo często inspirowane tradycją. A czy możliwe jest zrównoważenie tych środków? To znaczy, czy w strukturze dzieła możliwa jest równa ilość elementów „tradycyjnych” i elementów nowych? Czy współczesne utwory mogą być jedynie inspirowane tradycją?

Odpowiedzią na to pytanie jest to, jaka jest potrzeba filmu. Kompozytor staje przed pytaniem o język konkretnego filmu i jak przedstawić go za pomocą dźwięków. Oczywiście, każdy twórca szuka indywidualnej wypowiedzi, pewnego bytu, który będzie rozpoznawalny. Jeżeli będzie to film historyczny i założenie będzie takie, że ma on być jak najbardziej osadzony w danej epoce, to trudno tu od tego odejść. Musimy pamiętać, że język muzyczny kompozytora filmowego w dużej części jest kształtowany przez pole wyboru, przez film i rozmowy z reżyserem. Wspólna komunikacja jest najważniejsza. Jeżeli mamy do czynienia z filmem, który potrzebuje bardzo nowoczesnej partytury, szuka absolutnie abstrakcyjnego

dźwięku, to oczywiste, że przeważać będą elementy nowoczesne w jego strukturze. Ale też współczesny film historyczny może mieć potrzebę tego, aby jego warstwa muzyczna w znaczącym stopniu odwoływała się do nietradycyjnego brzmienia. Kontrapunkt pomiędzy zestawieniem elementów dawnych w nowoczesnej muzyce daje nieoczywisty i szalenie ciekawy efekt. Ale w praktyce te światy najczęściej są paralelne.

Najprzyjemniejszy jest etap pracy twórczej?

Jednym z najprzyjemniejszych etapów pracy przy filmie jest możliwość spotkania wybitnych i fantastycznych osobowości, reżyserskich, aktorskich, także wybitnych montażyстів dźwięku, specjalistów w zakresie jego postprodukcji, którzy swoim doświadczeniem potrafią przekazać pewne widzenie kina, postrzeganie tematu filmu, które nigdy nie przyszłoby nam do głowy. Jest to coś, co szalenie wzbogaca pracę twórczą. W moim odczuciu jest to wartość dodatkowa dla kompozytora, jako osoby, która często pracuje w pewnym odosobnieniu.

Bardzo dziękuję za rozmowę. Dziękuję serdecznie!

Słyszę: „dron”, myślę: „latająca kamera”. Słyszę: „muzyka dronowa”, myślę... No właśnie. Na pytanie o to, czym właściwie jest muzyka dronowa, próbowano odpowiedzieć podczas wykładów odbywających się w trakcie 9. Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie. Jednym z prelegentów, a także wykonawców własnych kompozycji dronowych był Łukasz Targosz. Większość, może nawet nieświadomie zetknęła się z jego twórczością, ponieważ napisał muzykę do takich produkcji, jak m.in. „Listy do M.”, „Służby specjalne”, „Pitbull”, czy „Wataha”. Muzykę Łukasza Targosza można było usłyszeć podczas koncertu „Drone sounds” odbywającego się w trakcie IX FMF. Obok wspomnianego artysty gośćmi specjalnymi tego wydarzenia byli Jóhann Jóhannsson, Cliff Martinez i Joseph Trapanese. Chociaż nazwiska zagranicznych twórców z pewnością magnetyzują, to jednak nie będzie nadużyciem stwierdzenie, że to polski kompozytor wzbudził największe zainteresowanie. Jego utwory, zręcznie łączące klasyczne instrumentarium z elektroniką, ukazały świeże, pełne niekonwencjonalnych brzmień i ich przetworzeń podejście do kompozycji.

Ukończył Pan Wydział Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w Katowicach w 2002 roku, jednak poszedł Pan w trochę innym kierunku. Kiedy zdecydował się Pan tworzyć muzykę i dlaczego akurat do filmów?

Zanim zainteresowałem się muzyką filmową, byłem bardzo aktywnym muzykiem sesyjnym i gitarzystą. Jako młody chłopak zjeździłem pół świata z takimi zespołami jak Lombard, czy Grzegorz Turnau. Bardzo długotrwałą i ważną dla mnie rzeczą była współpraca z Renatą Przemek. Tak naprawdę w muzyce filmowej pierwszy raz zaistniałem za namową mojej żony i Renaty Przemek. Tzn. Renata Przemek nie jest moją żoną, moja żona jest zupełnie inną osobą, ale Renata podczas jakichś takich rozgrzewek przedkoncertowych przechodząc

Żaneta Kicińska

rozmawia z
Łukaszem
Targoszem

28.05.2016

WYRWAĆ WIDZA
Z PIĘKNEJ MELODII

powiedziała: „Wiesz co? To fajnie brzmi, mogłaby to być muzyka filmowa!”. Z kolei moja żona jest reżyserką i ona wręcz mnie do tego namawiała. Ja natomiast byłem w takim okresie, że dużo bardziej interesowało mnie bieganie z gitarą po scenie. Jednak rzeczywiście w którymś momencie postanowiłem spróbować. Połączenie muzyki z obrazem, możliwość kreacji niesamowitych emocji przez to właśnie połączenie sprawiła, że zamknąłem się w mojej studyjnej jaskini.

I totalnie wsiąkł Pan w ten świat?

Tak.

Zatem porozmawiajmy o procesie komponowania. W Pana kompozycjach istnieje pomost między tym, co słuchacze znają i lubią (melodie, harmonie), ale widać też tendencję do podążania za nowymi trendami (elektroniką, muzyką dronową).

Czy zawsze ma Pan wolną rękę w dobieraniu środków i narzędzi pracy, czy może bywa to narzucane odgórnie?

Oczywiście bardzo ważna jest rozmowa z reżyserem oraz propozycja ze strony kompozytora, żeby w ogóle było o czym rozmawiać. Myślę jednak, że elementem determinującym wybór orkiestracji, jej sposób i dobór instrumentów jest sam film. Kompozytor muzyki filmowej działa w bardzo określonych gatunkach. Czyli jeśli piszemy dramat, bardzo trudno jest go napisać na ksylofonie i dwóch pudełkach akustycznych, natomiast z drugiej strony, jak pisze się komedię, to też trudno ją napisać na całej gamie instrumentów analogowych i dronów, więc w pewnym sensie sam film uwarunkowuje rozwiązania brzmieniowe.

Owszem, ale oprócz tego, co determinuje film, istnieją przecież Pana preferencje. Ponoć hierarchia w Pana procesie kompozycji to: po pierwsze żywe instrumenty, po drugie elektronika, po trzecie dźwięki konkretne. Co ma wpływ na taki układ?

Jezu, kto to napisał? [śmiech]

Jeśli tak nie jest, wytniemy to.

Nie, nie, myślę, że to jest bliskie prawdy. Chyba ta hierarchia bierze się z tego, że ja we wszystkich moich pracach staram się używać żywych instrumentów. Dla mnie żywym instrumentem jest analog z lat 70., 80., albo jego replika. Są to również skrzypce, wiolonczela, marimba, czy gitara, więc zapewne stąd ta hierarchia. Elektronika mnie fascynuje, dlatego że potrafi być fantastycznym uzupełnieniem klasycznej orkiestracji. Ten balans może się zmieniać. Czasami jest tak, że w moich kompozycjach rolę przewodnią bierze elektronika i pojawiają się np. przetworzone instrumenty smyczkowe, czy instrumenty dęte, bo ostatnio zakochałem się w przetwarzaniu głównie dętych drewnianych, a czasem jest na odwrót, do orkiestracji bardzo mocno klasycznej dodaję szczyptę elektroniki, żeby było jeszcze ciekawiej. Np. jednym z patentów, który bardzo często stosuję, jest powielanie kontrabasów bardzo niskimi brzmieniami moogów z lat 70., żeby były jeszcze bardziej soczyste.

Właśnie. Ciekawe, czy ma Pan przewagę, bo jednak jest Pan czynnym instrumentalistą, to pewnie pomaga w komponowaniu?

Poza tym, w co poszedłem później przy projektach filmowych, to zupełnie nieświadomie przez to, że całe lata spędziłem na scenie jako muzyk jazzowy, jazz-rockowy, czy wręcz popowo-rockowy, mam dość dużą śmiałość i biegłość w tej dziedzinie. Niejednokrotnie wydaje mi się, że kompozytorzy stricte klasyczni nie sięgają po niektóre rozwiązania, bo są im one stosunkowo dalekie, a mi są bliskie.

Podczas Master Classes na FMF powiedział Pan, że przy planowaniu kompozycji do danej produkcji sprawdza Pan budżet i zastanawia się, jakich muzyków może Pan zatrudnić. Z czego wynika takie myślenie?

Wynika z pewnego rodzaju odpowiedzialności, żeby jednak ciągle wspierać żywe muzykowanie. Uważam, że to jest niezwykle ważne w dzisiejszych czasach. Najlepszym przykładem jest piątkowy koncert na FMF. Przez kilka lat używałem bardzo dobrze zsampłowanego instrumentu, który nazywa się array mbira i ostatecznie postanowiłem go kupić. Chciałem złożyć pewnego rodzaju hołd temu instrumentowi. Tak samo było z moogiem SUB 37, posiadałem go w formie elektronicznej, ale później nabyłem go również w analogowej i to jest zupełnie inaczej działający instrument. Odpowiadając na pytanie o budżet, to to jest tak, że bardzo łatwo jest ulec w dzisiejszych czasach pokusie pisania muzyki przy wykorzystaniu tylko i wyłącznie wirtualnych instrumentów. Sztuką jest tak planować wydatki budżetowe, albo tak prowadzić rozmowy z producentami, żeby jednak wygospodarować środki na nagranie żywej orkiestry. Oczywiście, pisząc muzykę do serialu telewizyjnego nie zawsze można sobie pozwolić na orkiestrę symfoniczną, ale można sobie pozwolić na jej część, np. nagranie kwintetu smyczkowego do partii instrumentalnych wcześniej zaprogramowanych w mock-upie [wzór, muzyczny szablon – przyp. ŻK]. To według mnie jedyne słuszne rozwiązanie, które, poza wspieraniem muzyków, ma też niebagatelne przełożenie na jakość projektu czy produktu, kompozycji. Na szczęście, nigdy nie jest tak, że komputer odtworzy wszystkie magiczne uniesienia w sali koncertowej czy w sali nagraniowej.

Porozmawiajmy zatem o kontrze, jaką w stosunku do muzyki „żywych” instrumentów jest muzyka generowana komputerowo. Od niedawna mamy do czynienia z muzyką

dronową. Chyba żadna z powstałych definicji nie wyczerpuje tematu. Usłyszałam kiedyś opis, według którego jest ona długimi, rezonującymi dźwiękami, często o niskich częstotliwościach mającymi znamiona medytacji, lecz czasem ocierającymi się o noise. Czym według Pana jest muzyka dronowa?

Tak, to jest kolejna definicja, w której jest trochę prawdy, ale pewnie nie cała prawda. Pewnych przykładów, mimo iż są genialnymi pomysłami niekonwencjonalnego użycia akustycznych instrumentów, nie należy nazywać muzyką dronową. Chyba do końca nie wiem, co to jest muzyka dronowa, natomiast wykorzystanie elektroniki do budowania dodatkowych przestrzeni harmoniczno-akustycznych jest znakomitym rozwiązaniem i potrafi upiększyć fakturę muzyczną projektu, nad którym się pracuje. Chyba nie znajdziemy definicji, co jest dronem, a co już nim nie jest. Bo czasami jest tak, że instrumenty smyczkowe w jakimś solowym klastrze i po nałożeniu lub obcięciu pewnych częstotliwości brzmią jak jakaś taka dziwna poduszka, ale to ciągle są instrumenty smyczkowe. Oczywiście można tak wykreować rzeczonygo drona, ale ostatecznie on z czegoś pochodzi.

Kiedy sięga Pan po drony?

Gdy potrzebuję poruszyć widza, ale nie melodią, tylko zjawiskiem psycho-akustycznym. Jeśli potrzebuję go czasami wyrwać z pięknej melodii czymś, co nagle wchodzi i zaskakuje, czy też wprowadzić w drganie nasze wewnętrzne, małe dziecko. Z czysto technicznej strony czasem drony, czy długie dźwięki o niezidentyfikowanej do końca fakturze, potrafią pięknie służyć jako wprowadzenie orkiestry symfonicznej. Bo nie zawsze sprawdzi nam się np. flautando, czy con sordino, ponieważ może być za ostre. Po prostu, czasami zamiast piano skrzypiec warto użyć właśnie jakiegoś analogowego drona, nazwijmy to – brzmienia.

A czy istnieją twórcy muzyki dronowej, którzy Pana inspirują?

Prawdę mówiąc muzyka sama w sobie jest bezgranicznie inspirująca. Jestem absolutnym fanem Alexandre'a Desplata, ale również Trenta Reznora. Uwielbiam „How to Destroy Angels”, co nie przeszkadza mi kochać zespół Queen. Olafur Arnalds jest mi bliski, a z drugiej strony nie mogę pominąć Prokofiewa, Szostakowicza czy Strawińskiego.

Myślę, że po przeczytaniu tego wywiadu każdy będzie chciał usłyszeć to, o czym mówiliśmy. Zatem, żeby temat nie pozostał w fazie teoretyzowania, czy mógłby Pan polecić przykłady muzyki dronowej z własnej twórczości?

Partytury seriali HBO „Pakt” i „Wataha” są w moim przekonaniu najbardziej reprezentatywnymi przykładami synergii muzyki elektronicznej z tradycyjną orkiestracją. Ciężko mi określić, czy to muzyka dronowa, chociaż jeśli musiałbym wskazać jeden, to zdecydowanie wspomniany „Pakt” nosi najwięcej znamion tego ciężkiego do określenia gatunku.



FELIETONY

W przestrzeni akustycznej sali koncertowej ICE Kraków o uznanie słuchaczy walczyło czterech kompozytorów, którym nie obce są dźwiękowe spiski i elektroniczne zbrodnie. Któremu z nich ostatecznie udało się przejąć rządy nad emocjami publiczności i zademonstrować najciekawiej brzmiącą muzyką dronową?

Na to pytanie miałam okazję odpowiedzieć sobie wraz z uczestnikami koncertu alterFMF: Drone Sounds, który odbył się 27 maja w ramach 9. Festiwalu Muzyki Filmowej. Choć wydarzenie pozbawione było elementu rywalizacji, z pewnością każdy z słuchaczy mógłby wskazać swojego faworyta. Rozwijające się w najniższych rejestrach burdonowe brzmienia, stanowiące istotę muzyki dronowej, paradoksalnie skrzyły się rozmaitymi barwami. Zamiłowanie do przekraczania muzycznych granic i poszukiwania alternatywnych rozwiązań połączyło ze sobą bohaterów wieczoru: Polaka Łukasza Targosza, Islandczyka Jóhanna Jóhanssona oraz dwóch Amerykanów, Cliffa Martineza i Josepha Trapanese.

Twórcy generacji, która nie stroni od brzmień wyrastających z inżynierii dźwięku, elektroniki i ambientu, zaprezentowali koncertowe suitę z towarzyszeniem starannie dobranych fragmentów filmów. Głównym zadaniem przewijających się na oczach widzów obrazów było wspomaganie dramaturgii przebiegów muzycznych. Czyżby role się odwróciły? – przebiegło mi przez myśl. W końcu w świecie kina to obraz stanowi wyznacznik budowania dźwiękowej narracji, determinując ostateczny kształt muzyki. W tym wypadku to muzyka grała główną rolę, a obraz jedynie potęgował jej oddziaływanie. Niemniej jednak dużą przyjemność sprawiało rozpoznawanie scen z wybranych filmów, które dodatkowo urozmaicały przebitki na wykonawców. Dawało to możliwość zgłębiania tajników gry na nietypowych instrumentach, między innymi takich jak array mbira, tunk drum, yaybahar czy cristal baschet, który stanowił dla mnie największe odkrycie. Ten egzotyczny instrument, na którym

Agnieszka Cieślak

**ALTERFMF:
STARCIE DRONÓW**

**PIĄTEK
27.05.2016**

**GALA ALTERFMF:
DRONE SOUNDS**

**Goście specjalni:
Jóhann Jóhannsson,
Cliff Martinez,
Joseph Trapanese,
Łukasz Targosz**

Jóhann Jóhannsson - elektronika
Łukasz Targosz - instrumenty
klawiszowe, array mbira, gitary
Michel Deneuve - cristal baschet
Caroline Ehret - fale Martenota
Skuli Svergisson - gitara basowa
Görkem Şen - yaybahar
Anna Karwan - głos solo
Jacek Tarkowski - instrumenty
klawiszowe
AUKSO Orkiestra Kameralna
Miasta Tychy
Anthony Weeden - dyrygent

zagrał francuski wirtuoz i kompozytor Michel Deneuve, składa się z odpowiednio nagłośnionego zestawu szklanych prętów, z których dźwięk wydobywa się poprzez pocieranie mokrymi palcami, jakby głaszcząc kciukiem i palcem wskazującym. Do wspomnianego zestawu dołączmy jeszcze fale Martenota i maszynę do pisania, a uzyskamy pełny zakres dźwiękowych osobliwości.

Przewodnikiem po muzycznym świecie kompozytorskiej wyobraźni była specjalizująca się w wykonywaniu muzyki filmowej Orkiestra Kameralna Miasta Tychy AUKSO. Zespół znakomicie poradził sobie w konfrontacji z elektronicznymi aranżacjami, a to za sprawą wypracowanej pod batutą Marka Mosia precyzji i dyscypliny, a także umiejętności gry z wyznaczającym tempo „clickiem” w uchu. Podczas koncertu orkiestrę poprowadził Anthony Weeden – brytyjski dyrygent i orkiestrator, który współpracował między innymi z Jóhannem Jóhannssonem nad prezentowaną w ramach wieczoru muzyką do filmu „Sicario” oraz nominowaną do Oscara „Teorii wszystkiego”. Ten, kto słuchał ścieżki dźwiękowej do ostatniej z wymienionych produkcji, może zastanawiać się, czy ma ona cokolwiek wspólnego z muzyką dronową. Klasyczną partyturę wypełniają przecież wpadające w ucho melodie, przydzielane najczęściej wiolonczeli, harfie bądź fortepianowi, a całość stanowi w moim odczuciu wizytówkę romantycznego podejścia do faktury i orkiestracji. Słucha się tej muzyki z ogromną przyjemnością, jednak nie koniecznie wpisuje się ona w atmosferę koncertu, który ma przede wszystkim szokować niekonwencjonalnym wykorzystaniem materiału dźwiękowego. Więcej mrocznych, niedookreślonych brzmień można było natomiast odnaleźć w muzyce islandzkiego kompozytora do „Labiryntu” – świetnie zrealizowanego thrillera Denisa Villeneuve’a. Muszę przyznać, że po obejrzeniu filmu nie miałam chęci, by sięgnąć po płytę ze ścieżką dźwiękową, jednak w wersji koncertowej muzyka

zafascynowała mnie równie mocno, jak suita z nieznanego mi wcześniej „Sicario” tego samego reżysera. Jest to niezbity dowód na to, jak odmiennie oddziałuje na nasze emocje muzyka w kadrze w porównaniu z tą wykonywaną na żywo.

W podobny sposób odebrałam koncertowe opracowania muzyki Cliffa Martineza z takich filmów jak „Drive”, „Tylko Bóg wybacza” i nominowanego w tym roku do Złotej Palmy „The Neon Demon” Nicolasa Windinga Refna. Podczas wieczornej gali wsłuchiwałam się w ścieżki dźwiękowe byłego perkusisty Red Hot Chilli Peppers, skupiając się na wyłapywaniu motywów orkiestrowych, które mieszały się z rozbudowanymi partiami syntezatorów, ambientowymi plamami barwnymi oraz elementami projektowania dźwiękowego (sound designu). Wokół szeroko pojętych perkusyjnych brzmień oscylowała natomiast muzyka Josepha Trapanese, który w finale osobiście zadyrygował premierami suit własnego autorstwa z takich filmów jak „Earth to Echo”, „Niepamięć”, „Tron: Rebelia” oraz z serialu „Niezgodna”. W muzyce do przedostatniej z wymienionych produkcji dało się wysłyszeć wpływ, jaki na styl muzyczny amerykańskiego twórcy wywarła współpraca z francuskim duetem Daft Punk. Moją uwagę pochłonęły wykorzystane w kompozycjach ostinatowe wzory rytmiczne, które wprowadzały w pewien rodzaj transu, tymczasowo zawieszając krytyczny osąd wypełniającej salę koncertową dźwiękowej rzeczywistości.

Na samym końcu chciałabym wspomnieć o twórcy, który mocnym akcentem rozpoczął całe wydarzenie. Jego muzykę do najnowszego serialu produkcji HBO Poland „Pakt” można, według mnie, uznać za sztandarowy przykład wykorzystania „drone sounds”.

Mowa o Łukaszu Targoszu – kompozytorze, producencie muzycznym i filmowym oraz instrumentalście, który po dziesięcioletniej przerwie pojawił się na estradzie w ostatniej ze wspomnianych ról. Zagrał zarówno na instrumentach klawiszowych, gitarze elektrycznej,

jak i na należącym do grupy idiofonów tank drumie, oraz przypominającej kalimbę amerykańskiej array mbirze. Jej delikatne, medytacyjne wręcz brzmienie tonęło w chaosie syntetycznych dźwięków, jakie wydobywały się z yaybaharu – pozornie prostego instrumentu, skonstruowanego przez tureckiego muzyka Görkema Şena z desek, przewodów oraz rezonujących talerzy. Powstałe w efekcie niepokojące brzmienia, przerywane eksplozjami przeszywających uszy elektronicznych tonów, wywoływały ciarki na plecach. W muzyce Targosza do filmu „Pitbull. Nowe porządki” Patryka Vegi zabłysnęła natomiast młoda wokalistka o rockowym zacięciu – Anna Karwan. Tembr jej silnie przetwarzanego w czasie rzeczywistym głosu dosłownie zelektryzował publiczność, nadający tym samym ekspresyjny ton reszcie wieczoru.

Bezprecedensowy w historii festiwalu koncert pozostawił mnie z jedną myślą przewodnią – oto muzyka filmowa roztoczyła przed publicznością nową jakość monumentalizmu. W końcu to nie rozbudowany aparat symfoniczny, a elektroniczna eksploatacja dźwięku, stanowiły o sile prezentowanych ścieżek dźwiękowych. Pełne kontrastów i napięć, wewnątrznie zmienne dźwięki generowane przez syntezy, były jedynie wzbogacane przez brzmienie tradycyjnych instrumentów. Na styku tradycji z awangardą dało się słyszeć trzaski, zgrzyty, tąpnięcia i inne nieprzyjemne odgłosy. Zetknęliśmy się z muzyką, która potrafi wkradać się w zakamarki psychiki filmowych bohaterów, a jednocześnie potęguje w odbiorcach niezrozumiałe uczucie niepokoju. Zdehumanizowane dźwięki dronów wwiercają się w stylistykę współczesnych kompozycji filmowych, czyhając na odpowiedni moment, by zawładnąć imaginatywnym światem twórców i słuchaczy.

Na Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie Mariusz Gradowski, antropolog i historyk muzyki, w swoim wykładzie „Zobaczyć i usłyszeć. O krytyce muzyki filmowej” użył sformułowania: *O muzyce ma się chcieć mówić, wtedy jest ważna.*

Na temat roli muzyki w budowaniu klimatu filmowej akcji, dramaturgii fabuły, szkicowaniu narracji opowieści powiedziano już wiele. Nie ulega wątpliwości, że ten sam film pozbawiony tła muzycznego traci wyrazistość i gubi istotne sensory. Podobnie niebezpieczna dla filmu jest sytuacja, kiedy muzyka dominuje nad obrazem, zaciemnia sceny i dekoncentruje widza.

Nie wyobrażam sobie dzisiaj takich filmów, jak „Gwiazdne wojny”, „Indiana Jones”, „Szczęki” (muz. John Williams), „Władca pierścieni” (muz. Howard Shore), czy „Ojciec chrzestny” (muz. Nino Rota) bez ich głównych tematów muzycznych. Trudno mi też nie zauważyć kompozytorskiego wkładu Krzysztofa Komedy zarówno do polskich, jak i zagranicznych filmów, do których tak immanentnie włączył swoje swobodne jazzowe improwizacje i niezwykle sugestywne dla filmowej akcji tematy muzyczne.

Jeśli muzyka filmowa, tworzona zawsze – jak chciałby Richard Bellis – ze świadomością umiaru, zaczyna żyć własnym życiem i prowokować do komentarzy, to należałoby poświęcić jej więcej uwagi niż tylko odnotowując ją w jednym zdaniu przy okazji recenzji filmowej. Ważną rolę do odegrania ma tu rzetelna krytyka muzyczna, która kompetentnie oceni walory muzyki filmowej, pretendującej często do miana dzieła sztuki kompozytorskiej dopełniającej ekranową narrację.

Jak w takim razie napisać dobrą recenzję muzyki filmowej? Postanowiłam poszukać odpowiedzi na to pytanie u uczestników i organizatorów krakowskiego Festiwalu Muzyki Filmowej. Według kompozytora Macieja Zielińskiego, profesjonalna ocena muzyki

Aleksandra Górka

**KRYTYK MUZYKI
FILMOWEJ
POTRZEBNY
OD ZARAZ**

**ŚRODA
25.05.2016**

**WYKŁAD:
ZOBACZYĆ I USŁYSZEĆ.
O KRYTYCE MUZYKI
FILMOWEJ**

**Wykładowca:
Mariusz Gradowski**

filmowej daje twórca swojego rodzaju sygnał zwrotny o sposobie odbioru jego sztuki, informuje go, czy adekwatnie dobrał środki muzyczne, czy dobrze współgra ona z obrazem, czy buduje odpowiednią atmosferę, wspiera emocje i czy właściwie „opowiada” film. Muzyka, zdaniem Zielińskiego, ma za zadanie pomóc lepiej odczuć i zrozumieć fabułę filmu. Natomiast recenzent z pewnością nie może z góry negować ocenianej muzyki tylko dlatego, że nie mieści się ona w nurcie jego zainteresowań. Krytyka ma nas informować, mówi Maciej Zieliński, dokąd zmierza sztuka, bo jest jednym z elementów całego systemu obiektywnej oceny zjawisk kulturalnych. Jeśli krytyka jest mało widoczna – to mamy problem.

Za to Robert Piaskowski, dyrektor artystyczny FMF, zwrócił uwagę na wyraźną dysproporcję: tak naprawdę nie ma kto pisać o muzyce filmowej, a jest za to bardzo wielu, którzy chcieliby czytać takie recenzje. Uważa, że aby sprostać temu zadaniu potrzeba konkretnej wiedzy, odpowiedniego przygotowania, rzetelności i szczerości, dobrego stylu i rzemiosła dziennikarskiego pozbawionego wartościowania, ale przede wszystkim potrzeby pisania, bo to jest najważniejsze. Piszący krytyk powinien mieć chęć podzielenia się swoimi wrażeniami, wyrażenia krytyki. Najlepszym medium okazuje się sieć, która jest dzisiaj głównym źródłem wiedzy i informacji, także o muzyce. R. Piaskowski podkreślił, że problem krytyki muzyki filmowej jest kluczowy na takim festiwalu jak FMF.

Melomani i fani muzyki filmowej z pewnością chcieliby skonfrontować swoje przemyślenia z dobrą recenzją wyspecjalizowanego krytyka – osoby, która autorytatywnie umotywuje swoje spostrzeżenia i sugestie. Nie jest proste znaleźć taki ideał recenzenta muzyki filmowej, który z wrażliwością wykształconego muzyka, z taktem i dobrym piórem, a także ze znajomością warsztatu filmowego zaskoczyłby nas niczym Stefan Kisielewski – czego Wam i sobie życzę.

Długie dźwięki smyczków, malownicza ekspresja, obrazy w tle – takie są nasze skojarzenia z muzyką filmową. Mój drugi dzień na 9. Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie diametralnie zmienił moje spojrzenie. Muzyka filmowa to ludzie. Zwykli ludzie, których inspirują mikrofony ambisoniczne, algorytmy, czasami suszarka do włosów, a wszystkich łączy pasja do kina.

Spotkanie z rzemieślnikiem

Gdyby ktoś oceniał wykład po samym wyglądzie prowadzącego, „Total soundtrack composition” byłby już od pierwszych sekund najlepszym wykładem festiwalowym.

Vasco Hexel prezentuje się nienagannie, zupełnie nie pasuje do stereotypowego wyglądu inżyniera dźwięku w czarnej rozciągniętej bluzie i z wielkimi kieszeniami wypchanymi „super niezbędnymi narzędziami i kabelkami”. To elegancki mężczyzna w starannie dobranym garniturze, starannie dobierający słowa, z niezwykłą łatwością opowiadający o skomplikowanym procesie tworzenia i obróbki materiału dźwiękowego i kompozycji. Wykład był pasjonującą rozmową nie tylko o samej muzyce filmowej, ale również o roli kompozytora w procesie produkcji filmu, o przesunięciu znaczenia i roli efektów dźwiękowych i muzyki w filmie, a także o samej produkcji dźwięku.

Muzyka to tylko część ścieżki dźwiękowej w filmie. Idziemy w kierunku coraz większych możliwości technicznych, które rozszerzają bazę i zapotrzebowanie na efekty dźwiękowe, co niesie ze sobą zmniejszenie zapotrzebowania i roli warstwy muzycznej filmu. Muzyka coraz częściej jest spychana na dalszy plan przez efekty dźwiękowe. Często stanowi tło, albo do dialogów, albo do efektów. W najlepszym przypadku jest częścią efektów dźwiękowych. Czy to efekt zmiany naszej wrażliwości muzycznej? Czy to tylko przejściowy trend?

Katarzyna Goszcz

DZIEŃ SPOTKAŃ

CZWARTEK
26.05.2016

TOTAL SOUNDTRACK
COMPOSITION

Master Classes: Sesja #14
Prowadzący: Vasco Hexel

Otwartym pozostało także pytanie o rolę kompozytora. Czy jest to zwykły rzemieślnik, który dostarcza gotowy materiał muzyczny wklejony do obrazu, z którym często nikt się nie liczy, czy jest współtwórcą, mającym wpływ na decyzje i działającym na każdym etapie produkcji filmu? Rzemieślnik czy artysta? Na koniec wykładu Vasco Hexel zaskoczył mnie nieoczekiwaną pointą: *Najważniejszy jest film. Kompozytor musi o tym pamiętać.* Dobry rzemieślnik może być jednocześnie eleganckim panem w garniturze, a kompozytor może z pokorą widzieć swoją rolę we współtworzeniu filmu. I być rzemieślnikiem, nie tracąc artysty.

Spotkanie z algorytmami

Od razu zaplanowałam, że na wykład “Algorytmy w muzyce – kompozycja i matematyka” nie pójdę. Nie jestem w stanie sobie wyobrazić, że intelektualnie podążam za prowadzącym, nie mówiąc już o zrozumieniu tematu. Wszyscy, którzy mnie znają, wiedzą, że lubię wyzwania, ale nie spodziewałam się, że Kinga Wojciechowska z magazynu muzycznego Presto też o tym wie i postanowi to wykorzystać. Dostałam zadanie zrobienia wywiadu z Mateuszem Bieniem, kompozytorem, realizatorem dźwięku, wykładowcą w Studio Muzyki Elektroakustycznej na Akademii Muzycznej w Krakowie. Wbrew temu, co zaplanowałam wcześniej, jednak poszłam na wykład o algorytmach. Nie będę udawała, że rozumiałam wszystko, ale przynajmniej po wykładzie miałam okazję zapytać o to, czego nie rozumiałam i o kilka innych rzeczy. Rozmawialiśmy o matematycznej precyzji w muzyce, o tym, dlaczego wrażliwość dźwiękowa jest wypaczana przez „syntetyczną krowę” w zabawkach dla dzieci i kto tak naprawdę jest kompozytorem, jeśli melodię tworzy program komputerowy. Wywiad mogą przeczytać (i zrozumieć!) wszyscy, którzy, tak jak ja, obawiali się, że to temat i rozmówca przekraczający ich możliwości intelektualne.

CZWARTEK
26.05.2016

ALGORYTMY W MUZYCE -
KOMPOZYCJA
I MATEMATYKA

Master Classes: Sesja #16
Prowadzący: Mateusz Bień

A tu mały fragment na potwierdzenie: Kiedy skonstruowano fortepian, dla wielu był tworem mechanicznym absolutnie przeciwnym muzyce. Do tego jeszcze nastrojony w systemie równomiernie temperowanym. Zupełnie nienaturalnie. Dziś nie wyobrażamy sobie muzyki bez fortepianu. I tak samo, myślę, zaakceptujemy szeroko rozumianą elektronikę. Nie jest tak, że elektronika zdominuje instrumenty, elektronika pozostanie kolejnym instrumentem.

Spotkanie z mistrzem

Na spotkanie z Aleksandrem Desplat przyszły tłumy. Nie wiem, po co przyszli inni, ja byłam ciekawa, jaką osobą jest kompozytor tej klasy. Co słysząc w jego głosie, jak mówi o muzyce, co i w jaki sposób mówi o sobie. Kim jest osoba, która nosi w sobie takie dźwięki.

Przed nami siedział skromny, zabawny, pracowity i niezwykle utalentowany człowiek. Takie było moje pierwsze wrażenie. Wszyscy byli ciekawi współpracy z Romanem Polańskim, która zaowocowała kilkoma filmami („Rzeź”, „Wenus w futrze”, „The Ghost Writer”) i już wiadomo, że na tym się nie skończy.

Kompozytor, dający rady młodym kolegom po fachu, mówił: „reżyser cię poprowadzi”. To wymaga niebywałego zaufania, albo wynika ze współpracy z Polańskim, który przykłada bardzo dużą wagę do roli muzyki w filmie. Wszyscy wiedzą, że nie zawsze tak wygląda współpraca kompozytora z reżyserem filmu.

A może tak mówi człowiek, który otwarcie przyznaje, że jego kariera międzynarodowa zaczęła się dosyć późno? To zawód, który wymaga pokory i zaufania. Dodałabym jeszcze, że, jak we wszystkim innym, wymaga też trochę szczęścia. Alexandre Desplat jest teraz zapracowanym kompozytorem, który chce korzystać ze swojego zawodowego życia i delektować się każdą jego sekundą.

CZWARTEK
26.05.2016

SPOTKANIE
Z ALEXANDREM DESPLAT

Można być kompozytorem muzyki do filmu dokumentalnego, reklamy Prady, aranżerem utworu na 12 fletów i zdobywcą Oscara, jednocześnie będąc zwyczajnym, uśmiechniętym człowiekiem.

Spotkanie legendy z przyszłością

Legendarne dzieła muzyczne i filmowe często traktujemy jak dziedzictwo kulturowe, którego zmiana, czy chociażby naruszenie struktury, budzą nasz sprzeciw. Propozycja jazzowej dekonstrukcji z towarzyszeniem DJ'a okazała się wyszukaną i bardzo udaną pochwałą kompozycji Henryka Warsa i Bronisława Kapera. Spójny materiał dopełniały wizualizacje i wyselekcjonowane fragmenty dialogów z filmów. Może należałoby postawić pytanie, dlaczego muzycy jazzowi, w dodatku tacy, którzy lubią eksperymentować i współpracują przy tym z DJ'em, decydują się na materiał muzyczny sprzed kilkudziesięciu lat, w dodatku z filmów? Nowe aranżacje tych utworów, przyjemne w odbiorze, na pewno były nie lada wyzwaniem. Cały projekt bardzo zyskał na wykorzystaniu oryginalnych ścieżek dźwiękowych z filmów. To nie tylko wzbogaciło dźwiękowo materiał, ale spięło kilkadziesiąt lat tradycji piękną klamrą. I nie był to ostatecznie tylko muzyczny eksperyment, ale projekt stanowiący ciekawą i bogatą całość. Audiofeeling Trio i Paweł Kaczmarczyk to nie tylko sprawni interpretatorzy, ale również kontynuatorzy legendarnych polskich kompozytorów.

Spotkanie z muzyką filmową

Muzyka filmowa dla mnie to nadal motyw z „Gwiezdných wojen” i wzruszające za każdym razem fortepianowe impresje z „The Piano”, ale teraz ma twarz zwykłych ludzi z wielką pasją, którzy potrafią ze sobą współpracować dla dobra Filmu. Najlepiej podsumował nie tylko ten dzień, ale cały festiwal i rozważania o roli kompozytora, Mateusz Bień:

CZWARTEK
26.05.2016

WARS & KAPER:
DECONSTRUCTION

Audiofeeling Trio
Paweł Kaczmarczyk

Można powiedzieć, że najważniejszą rzeczą jest zadowolenie publiczności, albo najważniejszą rzeczą jest, żeby być dobrze sprzedawanym, ale wydaje mi się, że najważniejszą rzeczą dla każdego kompozytora jest to, żeby jego muzyka coś poruszyła w słuchaczach. Być może nie we wszystkich, być może w kilku. Piszemy muzykę po coś, dla wywołania pewnych emocji, dla wprawienia ludzi w pewien rodzaj nastroju. To jest niezwykle przywilej, który mamy: modelowanie emocjami. I najważniejszą rzeczą jest, żeby robić to po prostu dobrze.

Moja praca to dopiero początek procesu formowania ostatecznego brzmienia

– Paweł Stolarczyk

Z miasta *Knowhow* do miasta-historii, specjalnie na Festiwal Muzyki Filmowej przyjeżdża ktoś, kto w samym sercu turystycznej stolicy Polski chce przeżyć coś niezwykłego. Nabyć nowe umiejętności, być w centrum tętniącego życiem wydarzenia.

Ktoś bez najmniejszego doświadczenia musi szybko odnaleźć się w obcym miejscu i nowej sytuacji. Tempo jest szybkie, pracy dużo. Może to i dobrze – nie ma czasu na zbędne namysły, które powodowałyby jeszcze większą dozę lęku i niepokoju, już i tak wystarczająco wystraszonej głowy.

Najważniejsze zadanie

Słuchanie, czytanie, pisanie, oglądanie i nagle jedno z ważniejszych zadań – zrób wywiad z kompozytorem muzyki filmowej! Ale jak? Z kim? Skąd wziąć *knowhow*? Kto zechce z laikiem rozmawiać, kto poświęci chociaż pięć minut? Rodzi się w kimś duża doza zwątpienia – chyba nie podołam!

Jednak pojawia się nadzieja – zrobisz wywiad z Pawłem Stolarczykiem. Cenionym kompozytorem muzyki filmowej, który tworzy również warstwę dźwiękową do spotów reklamowych. I proszę – ktoś otrzymuje dane kontaktowe do samego kompozytora: adres e-mail, numer telefonu. Mało tego! Zyskuje też informację, że sam rozmówca jest już uprzedzony i czeka tylko na informację o spotkaniu.

W głowie kołaczę się wiele myśli – o co zapytać? Jak? Jak nie spalić pierwszego w życiu wywiadu, i w dodatku z tak cenionym twórcą? I znowu to powracające pytanie: o *knowhow*.

Magdalena Juźwik

**KNOWHOW
MUZYKI FILMOWEJ**

PIĄTEK
27.05.2016

relacja z wywiadu
z Pawłem Stolarczykiem

Stres ogromny, choć niepotrzebny. Oto przyszły rozmówca pojawia się w kularach. Następuje szybkie zwizualizowanie „osobnika” i myśl – a może będzie dobrze?

Młody mężczyzna o szczerych, niebieskich oczach wydaje się być człowiekiem otwartym i sympatycznym. Teraz ktoś myśli już tylko o tym, aby jak najszybciej zacząć przeglądać dostępne o kompozytorze informacje i układać pytania. Zadanie zaczyna być realizowane. Szybki telefon do rozmówcy, prośba z jego strony o przesłanie zagadnień do wywiadu po to, aby mógł się do niego przygotować i spotkanie umówione: następnego dnia przed południem w Centrum Festiwalowym.

Oj, to była długa noc. Mimo przygotowanych pytań tysiące myśli pojawiają się w głowie, niczym na filmowej kliszy przewijają się kolejne obrazy, jak może wyglądać taki wywiad. I znów zwątpienie: a co jeżeli ktoś „wyłoży” pytania? I cała idea *knowhow* upadnie?

Centrum Festiwalowe, długie oczekiwania na rozmówcę. Już kwadrans spóźniony, no ale przecież nie można do niego dzwonić, to zapracowany człowiek, ma prawo. Mija kolejne piętnaście minut i jest! Wita kogoś uśmiechem i prosi o jeszcze pięć minut. Nie ma problemu, uśmiech na twarzy rozmówcy spowodował, że stres zniknął, pojawiła się myśl: będzie dobrze, to niesamowity człowiek.

Mieć plan i iść na żywioł

Zaczynamy! Pierwsze pytanie, prośba o opowiedzenie na temat procesu twórczego muzyki filmowej. I nagle, ułożone wcześniej pytania przestają być istotne. Rozmowa toczy się naturalnie i spontanicznie. To jest klucz! Należy słuchać swojego rozmówcy, wchodzić z nim w dialog, dopytywać, polemizować, prosić o rozwinięcie.

Wywiad, który miał być krótki, okazał się swobodną, 45-minutową rozmową. Z dwunastu zaplanowanych pytań, ktoś zadał tylko pierwsze. Kompozytor chętnie odpowiada o swojej działalności. Widać, że poza starannym wykształceniem muzycznym posiada w sobie pasję, jest otwarty na wszelkie twórcze innowacje, chce tworzyć i przekazywać swoją wiedzę innym – jest artystą-rzemieślnikiem. Kluczem do sukcesu jest „kochać to, co się robi”.

Okazuje się, że w dobie rozwijających się możliwości technicznych, twórca muzyki filmowej czy reklamowej niekoniecznie musi umieć czytać nuty, choć jak sam Paweł Stolarczyk podkreśla, posiadanie wiedzy teoretycznej i gruntowne wykształcenie muzyczne znacznie ułatwia pracę. Twórca posiada „bazę”, która daje mu pewnego rodzaju poczucie bezpieczeństwa w dalszym procesie powstawania dzieła. Muzyka filmowa może istnieć bez obrazu i być autonomiczna, ale by stawiać taką tezę jednoznacznie, należy za każdym razem określać, do czego dana warstwa dźwiękowa ma służyć (czyli chodzi o pragmatyzm). Przecież z definicji dźwięk do filmu czy reklamy ma być wsparciem dla obrazu, a więc zadaniem kompozytora jest stworzenie muzyki spójnej z warstwą wizualną. W procesie twórczym bardzo ważna jest komunikacja pomiędzy reżyserem, kompozytorem, scenarzystą, to ich artefakty będą elementami składającymi się na ostateczny kształt dzieła. Na końcu tej układanki jest odbiorca, o którym należy pamiętać. Zasadniczo, muzyka filmowa pisana jest dla powstałego już obrazu, choć zdarza się, że struktura ta zostaje odwrócona.

Rozmowy o Pietruszce

Paweł Stolarczyk zapytany o swój autorytet muzyczny, wskazuje na Igora Strawińskiego – i w tym momencie w oczach kogoś pojawiła się iskra. Rozmowa wymyka się nieco z założonych ram. Poruszony zostaje wątek baletu końca XIX wieku i muzyki baletowej –

przecież to „ukochany” temat kogoś. Cóż, praca kompozytora muzyki filmowej bliska jest tej, którą wykonywali twórcy muzyki baletowej – pisali pod daną choreografię.

Praca nad warstwą dźwiękową do zadanego obrazu jest długa, wymaga wielu konsultacji i współpracy z innymi twórcami danego projektu. Współcześnie bardzo często muzyka filmowa inspirowana jest tradycją, pojawiają się elementy muzyki barokowej, instrumenty dawne itp. Mediacja między terażniejszością a przeszłością jest bardzo ważna i zapewnia pamięć o źródłach nowo powstałej muzyki.

Rozmowa dobiega końca. Paweł Stolarczyk to doskonały rozmówca, twórca z pasją, otwarty na nowe możliwości. W głowie kogoś rodzi się myśl – genialny człowiek! Pełna emocji chwytam za telefon i dzwonię do mamy: „Tak się bałam, a to niesamowity kompozytor. Wyjątkowy, świadomy swoich umiejętności, wiedzący do jakiego celu dąży. I nie gwiazdorzy. Tak się cieszę!”

I cóż teraz, już jest *knowhow*: być naturalnym, dążyć do swobodnej rozmowy, słuchać rozmówcy. Adrenalina i radość opadają dopiero wieczorem. Teraz najtrudniejsze: odsłuchać, spisać i opracować wywiad. I pamiętać! Obiecałam Pawłowi Stolarczykowi, że to on będzie pierwszym odbiorcą zredagowanej rozmowy.

Przed wyjazdem na 9. Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie rzuciłam okiem na line-up: goście festiwalu to niekwestionowana śmietanka filmowego świata. Wykładowcami i wykonawcami mieli być zarówno polscy, zachodnioeuropejscy, jak i amerykańscy kompozytorzy muzyki filmowej z najwyższej półki, a także specjaliści pracujący w innych obszarach przemysłu filmowego (wydawcy, producenci, sound designerzy itd.). Oprócz codziennych koncertów FMF oferował szereg wykładów i wydarzeń towarzyszących. Moje oczekiwania były ogromne, ale przede wszystkim związane ze sferą odbioru na poziomie słuchacza. To, jaką atmosferę wykreowali główni twórcy festiwalu, czyli sami artyści, przekroczyło moje oczekiwania.

W jednym miejscu i czasie przebywali m.in. Heitor Pereira, Joseph Trapanese, Harry Gregson-Williams, Alexandre Desplat, Diego Navarro, Richard Bellis i Cliff Martinez. A to tylko wierzchołek góry lodowej, bo poza wymienionymi twórcami zagranicznymi, na festiwal przyjechali nieustępujący im w niczym rodzimi kompozytorzy, wykonawcy i wykładowcy. Wydawałoby się, że przedstawiciele świata dużego ekranu tworzą hermetyczne środowisko, do którego zwykły śmiertelnik nie ma dostępu. Tym większym zaskoczeniem była dla mnie ich otwartość i chęć bliskiego spotkania. Nie unikali pytań i rozmów, które uczestnicy wydarzeń z entuzjazmem podejmowali po zakończonych sesjach wykładowych czy koncertach. Plan festiwalu był bardzo napięty, jednak udział we wszystkich oficjalnych wydarzeniach wcale nie oznaczał końca przygody. Wieczory przepełniały elektryzujące, wielogodzinne opowieści, które ustawały dopiero, gdy nad głowami zaczynał rozlegać się śpiew ptaków, a nieuchronna świadomość kolejnego dnia pełnego wykładów, koncertów, spotkań i rozmów nakłaniała rozsądek do podjęcia próby zregenerowania sił chociażby chińską drzemką. Oprócz zwykłej życzliwości, którą goście specjalni okazywali wszystkim

wokół, jeszcze jedna rzecz zwróciła moją szczególną uwagę. Komponowanie, produkcja i inne czynności związane z powstawaniem muzyki filmowej, oprócz satysfakcji wynikającej z procesu kreacji, wiążą się również ze sferą zawodową, a co za tym idzie – finansową. Mimo tego, większość twórców dzieliła się bardzo konkretnymi i szczegółowymi tajnikami swojej wiedzy, nie bojąc się o możliwość wykorzystania jej przez konkurencję. Środowisko twórców muzyki filmowej działa na innych zasadach, niż większość środowisk. Jest otwarte i z tej otwartości bardzo korzysta, raczej współdziałając, niż współzawodnicząc.

Początkowo byłam bardzo zaciekawionym, lecz biernym obserwatorem festiwalowego życia. Jednak bardzo szybko uległam panującej wokół fascynacji otwartym i przyjaznym światem muzyki filmowej. Bezwiedne grzęźnięcie we wzajemnym zachwycie może być pułapką, która implikuje brak obiektywności, co w konsekwencji prowadzi do obniżenia poziomu.

W tym przypadku tak z pewnością nie jest. Zetknęłam się ze środowiskiem, które wzajemnie się uskrzydla, inspiruje do poszerzania horyzontów, granic własnej wyobraźni i możliwości. I tak jak reszta miłośników muzyki filmowej – mogłam stać się jego częścią.



RELACJE KOŃCOWE

Każda kolejna edycja krakowskiego Festiwalu Muzyki Filmowej pozostawia wśród uczestników uczucie niedosytu. Dni po brzegi wypełnione atrakcjami, po powrocie do rzeczywistości zalewa fala rutyny. Wspomnienia z udziału w koncertach, warsztatach czy wykładach powoli się zacierają, w pamięci pozostają jedynie najbardziej emocjonujące momenty, fragmenty najciekawszych rozmów. Poza zdobytymi autografami, czy festiwalowymi płytami i gadżetami, z FMF-u można jednak powrócić bogatszym o coś znacznie cenniejszego.

Nie bez powodu praca nad programem trwa przez cały rok, a pomysły pojawiają się nawet z kilkuletnim wyprzedzeniem. Festiwal to ogromna machina, której funkcjonowanie koordynują dziesiątki osób. Efektem jest jeden wyjątkowy tydzień w roku, podczas którego w Krakowie spotykają się kompozytorzy, producenci, menedżerowie, krytycy i miłośnicy muzyki filmowej. Jest to forma wyróżnienia twórców tego gatunku, których kompozycje po drugiej stronie oceanu traktowane są przede wszystkim w kategoriach produktu. Napięte terminarze wysokobudżetowych produkcji amerykańskich powodują, że od kompozytorów wymaga się powielania sprawdzonych schematów. Nie oznacza to jednak, że w muzyce filmowej brakuje innowacyjności. Wręcz przeciwnie – jej światem, podobnie jak światem samego filmu, rządzi nieustanny rozwój, dążenie do przekraczania granic. FMF pozwala spojrzeć na muzykę filmową jako sztukę tworzenia dźwiękowej rzeczywistości dzieła filmowego, a także docenić pracę kompozytorów, których twórczość świetnie sprawdza się na estradach koncertowych.

Dla kogo właściwie ten festiwal?

Festiwal stanowi okazję do integracji środowiska muzyczno-filmowego. Mimo, że pojawiają się na nim przede wszystkim twórcy muzyki, organizatorzy działają na rzecz zaangażowania

w przedsięwzięcie także reżyserów i producentów. Zagraniczni goście zapraszani są na festiwal nie tylko w roli nauczycieli i mentorów, ale także potencjalnych partnerów biznesowych. *Przyjeżdżają tutaj kompozytorzy z Hollywood, którzy mają trochę czasu pomiędzy pracą a innymi obowiązkami, i chcą dzielić się swoją wiedzą – chociaż nie zawsze zdradzają jej tajniki. W Hollywood rynek muzyczno-filmowy jest przesycony – trudno dotrzeć do twórców, którzy obwarowani są przez sztab agentów. Na festiwalu mają oni więcej swobody, można nawiązać z nimi bezpośredni kontakt* – mówi krakowski kompozytor Adrian Konarski.

Kompozytorzy mają okazję oderwać się od swoich codziennych obowiązków i wymienić poglądy na różne zjawiska zachodzące w branży. Każdy z nich proponuje nieco inne spojrzenie na muzykę filmową – bo wyrasta z innego środowiska lub akurat dobrze odnajduje się w określonej stylistyce. Ciekawie wypada chociażby porównanie dwóch najgłośniejszych bohaterów tegorocznej edycji FMF-u – Alexandra Desplata i Cliffa Martineza. Pierwszy z nich, Francuz, jest absolwentem Konserwatorium Paryskiego, byłym uczniem Iannisa Xenakisa, zdobywcą Oscara za muzykę do filmu „Grand Budapest Hotel” (2014) Wesa Andersona. Drugi to Amerykanin dorastający na Bronxie, były perkusista Red Hot Chilli Peppers, znany z zabarwionych rockiem ścieżek dźwiękowych do filmów Stevena Soderbergha. Dwa zupełnie różne światy – dwie osobowości, które łączy zamiłowanie do dbałości o muzyczną stronę filmu. Jednocześnie dwaj wielcy artyści, którzy przyjeżdżają na festiwal, by podzielić się swoim doświadczeniem. Są otwarci na dyskusję zarówno z innymi artystami, jak i odbiorcami ich sztuki.

Na linii kompozytor – odbiorca

Festiwalowa publiczność to duże grono osób, które chcą słuchać – nie tylko muzyki, ale także tego, co na jej temat mają do powiedzenia jej twórcy. Bo słuchać trzeba ze zrozumieniem.

Każdy z koncertów obudowany jest zatem wydarzeniami towarzyszącymi, powiązаныmi z ich tematyką. Wykłady są otwarte dla wszystkich zainteresowanych i przede wszystkim bezpłatne. Stanowią okazję do spojrzenia w głąb, poznania warunków, w jakich powstaje muzyka do określonych filmów. Dają uczestnikom szansę konfrontacji z kompozytorami, którzy stoją za sukcesem największych hollywoodzkich produkcji, jak również przyjrzenia się środowisku naszych rodzimych twórców.

W tym roku sporo sesji poświęconych zostało elektronice w muzyce filmowej, a tym samym pojęciu automatyzacji procesu twórczego, definicji dronowości w muzyce, a także projektowania dźwiękowego, czyli tzw. sound designu. Głos w dyskusji zabierali m.in. bohaterowie GALI ALTERFMF: DRONE SOUNDS – Łukasz Targosz, Jóhann Jóhannsson, Joseph Trapanese czy wspomniany już Cliff Martinez. Trafne wprowadzenie do tych zagadnień stanowiło wystąpienie Vasco Hexla, niemieckiego kompozytora, który w historycznym skrócie przedstawił proces technologizacji muzyki filmowej. Ciekawy wykład poprowadził także kalifornijski twórca Richard Bellis, który swoją refleksję zbudował wokół pytania o to, czy współczesny kompozytor jest artystą, rzemieślnikiem, czy może stał się maszyną.

Kilka kolejnych spotkań dotyczyło muzyki do filmów animowanych, na czele z fenomenalnym wykładem Harry’ego Gregsona-Williamsa, znanego przede wszystkim z muzyki do serii animowanych filmów o Shreku. Jak dało się wywnioskować z krążących wśród uczestników opinii, było to jedno z tych wystąpień, podczas których kompozytor otwarcie dzieli się z publicznością zawiłymi tajemnicami swojego warsztatu, zdradzając elementy tak zwanego „know-how”. Warto podkreślić w tym miejscu wyższość indywidualnych wykładów nad panelami, podczas których rozmowy zwykle krążą gdzieś wokół głównego wątku, omijając sedno zagadnienia. Najczęściej spotkania, na które zapraszano kilkoro gości, dotyczyły kwestii

okołokompozytorskich – związanych ze współpracą twórców z reżyserami, pracą agentów kompozytorów, producentów oraz kierowników muzycznych.

Z ekranu na estradę

Trzon festiwalu stanowiły oczywiście koncerty, poprzez które organizatorzy już od dziewięciu lat edukują publiczność – i to na ogromną skalę. Kompozytorzy z Hollywood nie są w stanie się nadziwić, że wydarzenia muzyczne w hali Tauron Arena Kraków rokrocznie gromadzą kilkanaście tysięcy osób. FMF-owi udało się wypracować formułę programową, która trafia w gusta słuchaczy, dając im możliwość doświadczenia czegoś, czego nie znajdują na żadnym innym festiwalu w Polsce. Bogactwo stylistyczne muzyki ekranowej sprawia, że każde wydarzenie stanowi odrębny brzmieniowy mikrokosmos. Koncertowe opracowania suit z filmów dają muzyce drugie życie. Pozwalają dotrzeć do nowych odbiorców, udowadniając, że jest ona czymś wartościowym, a nie jedynie komentarzem do filmu. Jednocześnie wieczorów nie wypełniają zwykłe koncerty, a uroczyste gale – wszystko utrzymane jest w podniosłym stylu. Nie bez powodu Magdalena Miśka-Jackowska nazwała FMF „Cannes muzyki filmowej” – festiwal faktycznie stał się najbardziej prestiżowym wydarzeniem dedykowanym związkom muzyki i filmu.

Tegoroczną edycję rozpoczęła GALA MUZYKI POLSKIEJ: SCORING4POLAŃSKI, którą swoją obecnością zaszczylił sam Roman Polański oraz Alexandre Desplat, drugi po Ellicie Goldenthalu zdobywca Nagrody im. Wojciecha Kilara, przyznawanej wyjątkowym i oryginalnym kompozytorom muzyki filmowej, którzy pozostają wierni tradycyjnej sztuce komponowania. Utwory francuskiego twórcy wykonała Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod batutą belgijskiego dyrygenta Dirka Brossé. Zabrzmiała również muzyka Wojciecha Kilara, Philippe’a Sarde, Ennio Morricone i Jerry’ego Goldsmitha – twórców, którzy mieli okazję

współpracować z reżyserem przy takich filmach, jak „Nóż w wodzie”, „Chinatown” czy „Dziwiące wrota”. Gwiazdą wieczoru był także Tomasz Stańko, który wraz z Obara International Quartet zagrał utwory w hołdzie Krzysztofowi Komedzie. Już podczas tego koncertu mieliśmy okazję przekonać się, jak ważne jest dobre przygotowanie i współpraca pomiędzy wykonawcami. Okazało się, że połączenie jazzu z klasyką, na dodatek w zestawieniu z odpowiednio dobranymi scenami z filmów, które przewijały się na oczach widzów, może przysporzyć trudności nawet tak profesjonalnym zespołom jak NOSPR.

Zdecydowanie najmocniejszym punktem programu była GALA ALTERFMF: DRONE SOUNDS, składająca się w zasadzie z czterech odrębnych mini-koncertów. Wspomniani już przy okazji wykładów bohaterowie wieczoru dali się poznać jako twórcy, którzy w swojej pracy nie boją się awangardowych, niekonwencjonalnych rozwiązań. Świadczył o tym sam dobór instrumentarium, jak i szerokie wykorzystanie syntetycznych brzmień. Obok Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy AUKSO wystąpili wirtuozi takich instrumentów jak yaybahar czy cristal baschet. Zabrzmiały suity z takich filmów, jak „Pitbul”, „Sicario”, „Drive” czy „Gra o tron: Rebelia”, roztaczając przed publicznością zupełnie nową paletę brzmieniowych możliwości. Była to niezwykle okazja do przyjrzenia się z bliska urządzeniom i instrumentom, które można znaleźć w studiach nagraniowych muzyki do uznanych, międzynarodowych produkcji filmowych.

Stałym punktem programu była także projekcja filmu z muzyką na żywo. W tym roku Sinfonietta Cracovia pod batutą Ludwiga Wickiego wykonała klasyczną partyturę Johna Williama do filmu „Indiana Jones: Poszukiwacze Zaginionej arki” (1981) Stevena Spielberga. Pomimo słabego nagłośnienia i nie do końca komfortowych warunków, jakie stwarza obcowanie z filmem i muzyką w przestrzeni Tauron Areny, warstwa muzyczna

idealnie zgrywała się z wizualną. Angażując się w filmowe wydarzenia, momentami można było zapomnieć o obecności orkiestry. Dodatkową nagrodę stanowiło usłyszenie na żywo legendarnych tematów przewodnich nominowanego za tę muzykę do Oscara Johna Williamsa oraz możliwość spojrzenia z perspektywy minionych lat na fabułę filmu.

Łowcy talentów

Zaplecze festiwalu stanowiły warsztaty dla młodych kompozytorów z całego świata – uczestników konkursu Young Talent Award, w którym zmagania toczą się nie tylko o statuetkę czy nagrodę pieniężną, ale o pozycję w branży i otwarcie drzwi do światowej kariery. Przedmiotem konkursu było napisanie muzyki do wybranej sekwencji filmowej, którą w tym roku stanowił fragment animacji „Shrek Forever” (2010) Mike’a Mitchella. Towarzyszące konkursowi zamknięte sesje z cyklu Master Classes poprowadzili m.in.: Daniel Carlin, tegoroczny zdobywca tytułu Ambasadora FMF-u, Stefan Behrisch, Jean-Michel Bernard, Matthias Kronlachner czy Mateusz Bień. Dzielili się oni swoim doświadczeniem, przedstawiali swój warsztat pracy i zdradzali, dlaczego ich muzyka finalnie przybiera taki, a nie inny kształt. Jednocześnie, również jako członkowie jury, pełnili funkcję łowców talentów. Wielokrotnie podczas festiwalu zdarzało się, że młodzi, dobrze zapowiadający się twórcy zostawali później asystentami bądź współpracownikami swoich warsztatowych nauczycieli. Jak wspomina holenderski kompozytor Joep Sporck, laureat pierwszej nagrody w tegorocznym konkursie:

Największą zaletą tego festiwalu jest możliwość spotkania odpowiednich ludzi z branży, zarówno z Europy, jak i ze Stanów Zjednoczonych. Jestem na tym festiwalu po raz trzeci i ciągle uczę się nowych rzeczy od osób, które tworzą muzykę filmową do najbardziej znanych produkcji. Po raz kolejny uczestniczę w fantastycznych warsztatach dotyczących orkiestracji, kompozycji, nagrywania. Każdego roku pojawiają się nowi goście, dowiadujemy się nowych rzeczy, chociaż

punkt wyjścia jest zawsze ten sam. Na przykład tym roku Stefan Behrisch podzielił się z nami wieloma cennymi spostrzeżeniami dotyczącymi orkiestracji. Słuchaliśmy fragmentów muzycznych i musieliśmy zgadnąć, ile instrumentów wykonuje dany utwór. Większość myślała, że jest ich około pięciu, sześciu, a okazało się, że grały tylko jedne skrzypce i wiolonczela. Przyjrzelśmy się później zapisowi muzycznemu i byliśmy naprawdę zaskoczeni, jakie rozwiązania zastosował kompozytor, aby uzyskać taki efekt. Niezwykle interesujące były także rozmowy z członkami American Society of Composers, Authors and Publishers na temat roli kompozytora i jego skomplikowanej współpracy z reżyserem.

Zwycięskiej suity Joepa Sporcka do fragmentu filmu „Shrek Forever” mieliśmy okazję wysłuchać podczas GALI MUZYKI FILMOWEJ: ANIMACJE. Autorem oryginalnej muzyki do tej produkcji jest Harry Gregson-Williams, który zasiadał w jury tegorocznego konkursu, wysoko stawiając tym samym poprzeczkę uczestnikom. *Skomponowanie muzyki do tego fragmentu było trudne przede wszystkim ze względu na rozmiar orkiestry – zdradził Sporck. Muzyka z jednej strony miała podkreślać akcję, a z drugiej strony musiała być dobrze zsynchronizowana z warstwą dialogów – tak, aby każda kwestia była zrozumiała. Chciałem napisać muzykę do filmu akcji, ale trzeba to było odpowiednio zorkiestrować. Przykładowo, użyłem tematu rozpisanego na sześć waltorni, ale okazało się, że zagłusza on czytelność dialogów. Dlatego wszystko trzeba było precyzyjnie rozpisać, jaki instrument gra dany motyw. To było największym wyzwaniem.*

Przy okazji, pytany o swoje sympatie kompozytorskie, Sporck dodaje: *Uwielbiam kompozycje Harry’ego Gregsona-Williamsa, Johna Powella, Heitora Pereiry. Podobają mi się utwory, w których można oddać rozmaite odcienie emocji – smutek, epickość, heroizm. Dyrygent [Diego Navarro – przyp. AC] wykonał świetną pracę, ponieważ wiem, jak mało czasu*

miał na próby. Trudno nie zgodzić się z moim rozmówcą – rozbudowany program GALI ANIMACJI podbił serca nie tylko dorosłych, ale również zgromadzonych dzieci. Młodym muzykom z Orkiestry Akademii Beethovenowskiej towarzyszyła m.in. Edyta Górniak, wykonując niezapomniany „Kolorowy wiatr” z „Pocahontas”, czy Magdalena Wasyliak, która zaśpiewała piosenkę „Mam tę moc” z „Krainy lodu”. Swoje światowe premiery miały suity z takich animacji jak „Shrek”, „Sindbad: Legenda siedmiu mórz”, „Smerfy”, „Minionki” czy „Odlotowa przygoda”. Prezentowana muzyka silnie oddziaływała na emocje odbiorców, powodując zarówno wzruszenie, jak i wywołując – przede wszystkim wśród najmłodszych uczestników wydarzenia – salwy śmiechu. Nowe aranżacje świetnie współgrały z towarzyszącymi im fragmentami filmów animowanych, tworząc spójny, multimedialny spektakl.

Potrzeba krytyki

Dyrektor artystyczny festiwalu Robert Piaskowski udowodnił w tym roku po raz kolejny, że jest otwarty na nowe inicjatywy. Skoro kształcimy kompozytorów muzyki filmowej oraz słuchaczy – świadomych odbiorców ich sztuki, zadbajmy także o krytykę muzyczną. Tym sposobem podczas festiwalu zrealizowane zostały warsztaty „Krytyka muzyczna 2.0” – program już po raz piąty inicjowany przez Instytut Muzyki i Tańca. Zachęcał do tego pomysłu między innymi kompozytor Maciej Zieliński podczas Konwencji Muzyki Polskiej, ponad dwa lata temu. Jako uczestnicy programu otrzymaliśmy unikatową możliwość spojrzenia na festiwalowe wydarzenia „od kuchni” – poznania organizatorów, porozmawiania z gośćmi, wzięcia udziału w zamkniętych bankietach. Nasza praca nie polegała na mozolnej nauce redagowania tekstów, a raczej na zbieraniu materiałów, byciu nieustannie w centrum wydarzeń, śledzeniu wszystkiego, co się dookoła nas działo.

Dla mnie największą wartością warsztatowych spotkań było nieustanne zachęcanie do stawiania sobie pytań i poszukania na nie odpowiedzi. Zadbala o to prowadząca – Kinga Wojciechowska, redaktor naczelna magazynu „Presto. Muzyka Film Sztuka”. W końcu nie wystarczy napisać, że coś nam się podobało bądź nie – spróbujmy wnikać głębiej, zastanowić się, dlaczego zostało to wykonane w taki, a nie inny sposób, z czego mogły wynikać braki lub niedociągnięcia. Innymi słowy, postarajmy się dotrzeć do prawdy, która zawsze leży gdzieś pośrodku – między kompozytorem, wykonawcą a odbiorcą. Jak powiedział mi w wywiadzie Tomasz Opałka: *Moim zdaniem krytyka muzyki filmowej powinna się skupiać na analizie materiału i opisaniu, czym ta muzyka jest, nie na samym ocenianiu. Jeżeli recenzent danej płyty może wnikać w strukturę tej muzyki albo ma okazję zapytać kompozytora, co dzisiaj w dobie Internetu jest chyba łatwiejsze, dlaczego to jest tak zrobione, to kompozytor pewnie chętnie to wyjaśni. To może nam dać obraz tego, czym ta muzyka jest i dlaczego ona taka właśnie jest.*

Jak wspominałam na samym początku, festiwal pozostawił nas z czymś o wiele bardziej wartościowym niż płyta z autografem. Najważniejsze są zdobyte doświadczenia i wiedza, która przewartościowuje nasze spojrzenie na rozmaite sprawy. Nic nie dzieje się bez przyczyny – wszystko ma swoje uzasadnienie: każdy fałszywy dźwięk czy źle nagłośniony instrument. Poprzez czynny udział w festiwalu możemy skonfrontować swoją perspektywę z tym, co widzą i słyszą pozostali uczestnicy wydarzeń. Nie bójmy się zadawać pytań innym, bo nie sztuką jest samemu na nie odpowiadać. Jednocześnie dążmy do precyzji, tak jak co roku robią to organizatorzy festiwalu, rozbudzając w słuchaczach entuzjazm do poznawania coraz to nowych obliczy muzyki filmowej.

Jechać, nie jechać, jechać, nie jechać – długo nie mogłam się zdecydować. Za przemawia choćby fakt, że Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie to przecież jedno z ważniejszych wydarzeń muzycznych na świecie, a w dodatku program dziewiątej edycji zapowiadał tyle wrażeń. Przeciw... Nie słyszę. Postanowione – jadę!

I rzeczywiście był to czas intensywnie przeżywanych emocji i bogatych poznawczo spotkań. Festiwalowy Kraków zgromadził najznakomitsze postacie z branży filmowej. Przyjechali Daniel Carlin, Robert Townson, Doreen Ringer Ross, Shawn Leone, Gary Marlowe, Vasco Hexel, z którymi można było ot tak, po prostu porozmawiać – wszyscy bardzo otwarci i chętni do dzielenia się swoimi doświadczeniami. To niewątpliwie jedna z niewielu okazji spotkania tyłu kompozytorów muzyki filmowej z różnych stron świata. Znaleźli się wśród nich: Harry Gregson-Williams, Heitor Pereira, Diego Navarro, John Powell, Richard Bellis, Dave Porter, zdobywca Oscara – Alexander Desplat, Jan A. P. Kaczmarek, przedstawiciele najnowszej, alternatywnej muzyki filmowej – Joseph Trapanese, Cliff Martinez, Jóhann Jóhannsson, laureaci nagrody Emmy – Lolita Ritmanis, Kristopher Carter i Michael McCuiston, polscy twórcy – Łukasz Targosz, Jan Sanejko, Maciej Zieliński, Tomasz Opałka, Adrian Konarski, Bartłomiej Gliniak, Bartosz Chajdecki, Paweł Stolarczyk, Mateusz Bień, kompozytorzy ścieżki dźwiękowej do gry komputerowej „Wiedźmin” – Marcin Przybyłowicz, Mikołaj Stroiński i Piotr Musiał, a także wielu młodych lub początkujących autorów.

Siedmiodniowy festiwal wypełniały ważne spotkania i sesje tematyczne. W każdym dniu odbywało się Forum Audiowizualne, składające się z tzw. Master Classes – paneli dyskusyjnych i otwartych wykładów. Podejmowano różne tematy: estetyki i psychologii komponowania, prawa autorskiego, zasad funkcjonowania muzycznego i filmowego rynku

europęjskiego i amerykańskieę, modelowania dźwięku w przestrzeni, elektroniki i brzmień dronowych, tajników pracy specjalistów uczestniczących w procesie powstawania i promowania ścieżki dźwiękowej. Omawiano też szczegóły profesji sound designera. W ramach festiwalu odbyła się również V edycja programu Instytutu Muzyki i Tańca pt. „Krytyka muzyczna 2.0” – organizowanego we współpracy z Krakowskim Biurem Festiwalowym i Magazynem „Presto. Muzyka Film Sztuka”, poświęcona krytyce muzyki filmowej. Rozstrzygnięto konkurs o statuetkę FMF Young Talent Award, której zdobycie umożliwiło zaprezentowanie zwycięskiej suity podczas GALI MUZYKI FILMOWEJ: ANIMACJE. Kaędy dzień zakończony był koncertem, wręcz widowiskiem muzyczno-filmowym.

Koncert inauguracyjny GALA MUZYKI POLSKIEJ: SCORING4POLAŃSKI odbył się we wtorek w Katowicach, a następnego dnia powtórzono go w Krakowie. Pokazano na nim fragmenty filmów Romana Polańskiego, do których muzykę grała na żywo NOSPR pod batutą Dirka Brossé, Obara International Quartet z Dominikiem Wanią oraz solistami Tomaszem Stańko i Wioletą Chodowicz. Gośćmi specjalnymi byli sam Roman Polański, który odebrał w Krakowie odznakę 50-lecia Stowarzyszenia Filmowców Polskich oraz Alexandre Desplat, któremu przyznano w Katowicach Nagrodę im. Wojciecha Kilara.

Repertuar koncertu pomyślany był jako prezentacja filmowego i muzycznego „the best of” – od intymnych, jazzujących, po w pełni symfoniczne utwory w nowych aranżacjach. Nie były one co prawda zamówione specjalnie na tę okazję, bo organizatorzy w większości korzystali z dostępnych już partytur, niemniej stworzyły bogaty brzmieniowo koncert. Różnorodność muzyczna w obrazach Polańskiego znalazła odzwierciedlenie w aparacie wykonawczym (dla niektórych – zestawiony dość kontrowersyjnie). Usłyszeliśmy główne motywy muzyczne do 15 filmów reęysera, które skomponowali: Krzysztof Komeda („Dwaj ludzie z szafą”,

„Nóż w wodzie”, „Matnia”, „Nieustraszeni pogromcy wampirów”, „Rosemary’s baby”), Ennio Moricone („Frantic”), Jerry Goldsmith („Chinatown”), Philippe Sarde („Lokator”, „Tess”), Wojciech Kilar („Pianista”, „Dziewiąte wrota”, „Śmierć i dziewczyna”) oraz Alexandre Desplat („Autor widmo”, „Rzeź”, „Wenus w futrze”). Z pewnością muzyczną gwiazdą wieczoru był Tomasz Stańko, który grał w większości utworów, zarówno w tych stricte jazzowych z zespołem, jak i symfonicznych z orkiestrą. Na zakończenie śródowego koncertu Roman Polański i Alexandre Desplat spontanicznie, w geście rewanżu obsypali publiczność kwiatami, które dostali chwile wcześniej od organizatorów.

Czwartkowy koncert WARS & KAPER: DECONSTRUCTION miał charakter kameralny tak pod względem nastroju, jak i obsady. Zespół Pawła Kaczmarczyka „Audiofeeling Trio” przedstawił nam w zupełnie nowej odsłonie, na jazzowo, kompozycje naszych dwóch pierwszych hollywoodzkich kompozytorów – Bronisława Kapera i Henryka Warsa. Czterech panów (Paweł Kaczmarczyk – fortepian, Dawid Fortuna – perkusja, Kuba Dworak – kontrabas) wraz z DJ Mr. Krime i jego miksami między bitami a słowami piosenek, z wizualizacją oraz z rozświetloną scenografią przedstawili bardzo oryginalny punkt widzenia-słyszania muzyki filmowej. Znane wszystkim piosenki „Ach śpij kochanie”, „Już nie zapomnisz mnie”, „Panie Janie” Warsa, czy utwór „Invitation” Kapera i wiele innych kompozycji obydwóch kompozytorów zostały poddane pełnej aranżacji, tworząc w efekcie wysmakowane formy. Te swoiste „wariacje na temat” zaprezentowano w bardzo inteligentny i profesjonalny sposób. Była to jednocześnie premiera tego materiału i płyty „DeconstructiON”.

Z wielkim zainteresowaniem czekałam na piątkowy koncert GALA ALTERFMF: DRONE SOUNDS, zwłaszcza w kontekście słów Łukasza Targosza, który, zapytany podczas wykładu, czym jest muzyka dronowa, odpowiedział: *Partytura dronowa jest może trudna do zdefiniowania,*

ale ma przed sobą wielką przyszłość pod warunkiem, że zostanie połączona z tradycyjnymi elementami muzyki, takimi, jak wyrazista melodia czy klarowna rytmika. Bohaterów tego koncertu było czterech: Łukasz Targosz, Cliff Maritnez, Jóhann Jóhannsson i Joseph Trapanese. Skład Orkiestry Kameralnej Miasta Tychy „AUKSO” pod batutą Anthony’ego Weedena był maksymalnie rozbudowany, z istic Mahlerowskim rozmachem. Mieliśmy okazję zobaczyć i usłyszeć instrumenty, o których istnieniu nawet nie wiedzieliśmy, a przynajmniej nie słyszeliśmy na żywo, jak np.: array mbira, fale Martenota, yaybahar, cristal baschet. Wszystkim utworom towarzyszyły odtwarzane na dużym ekranie klipy, złożone ze specjalnie wybranych scen z filmów i seriali, świetnie pasujące do muzyki.

Jako pierwszy wystąpił Łukasz Targosz z zespołem (Jacek Tarkowski – instrumenty klawiszowe, Michał Dąbrówka – instrumenty perkusyjne, Robert Kubiszyn – gitara basowa) i solistami (Görkem Şen – yaybahar, Anna Karwan – wokal) oraz orkiestrą. Wykonali suity z muzyką do serialu „Pakt” i filmów „Pitbull. Nowe porządki” oraz „Służby specjalne”. Multiinstrumentalizm kompozytora (gitara elektryczna, instrumenty klawiszowe, array mbira, maszyna do pisania) i bogactwo jego muzyki granej na instrumentach z całego świata tworzyły niesamowity efekt brzmieniowy. Artyście towarzyszył turecki wirtuoz Görkem Şen, który grał na yaybahar – stworzonym przez siebie instrumencie zbudowanym z drewnianego stelaża, zwiniętych metalowych strun oraz rezonujących membran. Dźwięki wydobywane były w przeróżny sposób: przez bezpośrednie uderzanie w struny, membrany czy stelaż, grę smyczkiem na strunach rozwiniętych na gryfie, co powodowało, że odbieramy je, jakby były generowane elektronicznie, na kształt hipnotycznego echa. Partię wokalną do „Pitbulla. Nowe porządki” zaśpiewała rockowo Anna Karwan. Całość była wybuchową mieszanką muzyki symfoniczno-elektroniczno-etniczno-rockowej, pełna hipnotycznych i transowych motywów, a w korelacji z trudną i brutalną tematyką filmów potęgowała wrażenie grozy.

Nieco inaczej zabrzmiała muzyka Cliffa Martineza, byłego perkusisty zespołu „Red Hot Chili Peppers”. Jak sam mówił podczas wywiadu, było to dla niego ciekawe doświadczenie, ponieważ jego muzyki nigdy nie grano w tak dużym obiekcie. Orkiestra AUKSO pod batutą Anthony’ego Weedena wykonała suity z muzyką z filmów: „Drive”, „Tylko Bóg wybacza”, „The Neon Demon”, „My Life Directed By Nicolas Winding Refn” (aranżacja we współpracy ze Stefanem Behrischem). Dla kompozytora najważniejszy w muzyce był rytm – trudno się dziwić, jest perkusistą. Opierał na rytmie budowę wszystkich swoich kompozycji, które są oszczędne w wyrazie, ale pełne najnowszych środków technicznych. W orkiestrze przeważały instrumenty perkusyjne (przeróżne bębny, kotły, wibrafon, ksylofon, cymbały, dzwony rurowe), niekiedy wykorzystywane w oryginalny sposób (np. gra na marimbie smyczkiem), co dawało brzmienie transowo-dronowe.

Drugą część koncertu rozpoczęła kompozycja islandzkiego kompozytora Jóhanna Jóhannssona, nominowanego już dwukrotnie do Oscara, który również nigdy wcześniej nie grał swojej muzyki na żywo przed publicznością. Orkiestra AUKSO, pod batutą Anthony’ego Weedena, z towarzyszeniem grających na oryginalnych, niecodziennych instrumentach muzyków (Michele Deneuve – cristal baschet, Caroline Ehret – fale Martenota, Skuli Svergisson – 6-strunowa elektryczna gitara basowa oraz sam kompozytor – elektronika) wykonali suity z muzyką do filmów: „Labirynt”, „Sicario” i „Teoria wszystkiego”.

Jóhannsson, jako przedstawiciel alternatywnej muzyki filmowej łączący elektronikę z tradycyjną orkiestrą, zaprezentował wachlarz swoich kompozytorskich umiejętności. Od lirycznego i mrocznego tonu z kantyleną wiolonczeli, wysokich partii skrzypiec i głaskanymi dłońmi szklanych rurek cristal baschet w „Labiryncie”, przez agresywną muzykę z pulsującymi niskimi rejestrami kontrabasów, rozedrganą płachtę blachy i fale Martenota

(jeden z pierwszych instrumentów elektronicznych, w drewnianej obudowie z klawiaturą) w „Sicario”, po melodyjny i romantyczny, nie bardzo „dronowy” walc z „Teorii wszystkiego”.

Jako ostatni wystąpił Joseph Trapanese, energicznie dyrygując swoimi suitami z filmów „Earth to Echo”, „Seria Niezgodna: Wierna”, „Tron: Rebelia i Niepamięć”. Jak poprzedni kompozytorzy, łączy on elektronikę z akustycznym instrumentarium, a dodatkowo współpracuje z zespołami „Daft Punk”, czy „M83”. Przeprowadził słuchaczy przez najlepsze swoje dzieła z tego gatunku, a rozległa symfonia jego utworów współgrała z elektroniką, dając dynamiczne brzmienie. Sam kompozytor tak wypowiedział się o muzyce i festiwalu: *Współczesna muzyka filmowa to nie tylko orkiestra. Dziś również ważna jest elektronika i jej synchronizacja z muzyką na żywo. To bardzo trudne. Potem trzeba to wszystko połączyć z obrazem. Jestem pod ogromnym wrażeniem festiwalowej produkcji. Dzięki temu doświadczeniu jeszcze lepiej rozumiem, jak ważne jest to, co robimy dla sztuki i kina. Rola kompozytora muzyki filmowej jest bardzo ważna. Tutaj wszyscy to rozumieją. To dla mnie zaszczyt, że tutaj jestem.* Jego muzyka była dobrym podsumowaniem całego koncertu, co spotkało się z wielką aprobatą ze strony słuchaczy, którzy dziękowali długimi brawami na stojąco.

Koncert uświadomił, czym jest i jaka może być muzyka dronowa. Znaczenie tego pojęcia skonkretyzowało się i przybliżyło. Z jednej strony to minimalistyczno-transowo-elektroniczne, trudne do skategoryzowania dźwięki, a z drugiej – neoklasycystyczne brzmienie.

Kompozytor Maciej Zieliński, w rozmowie ze mną po tym koncercie, powiedział: *Bardzo fajnie wypadła część Łukasza Targosza. Z pozostałych kompozytorów myślę, że Jóhann Jóhannsson też się dobrze zaznaczył, choć zdania w dyskusjach są podzielone. Dwaj pozostali, jakby odrobinę gorzej wypadli. Jeśli chodzi o Cliffa Martineza, to wolę jak porusza się w kręgach elektronicznych, niektóre utwory sprawiały wrażenie, że są rozciągnięte, zbyt minimalowe. Za długie to dla mnie*

było. Natomiast Joseph Trapanese zabrzmiał jak standardowa muzyka soundtrackowa. Cały koncert stał na bardzo wysokim poziomie wykonawczym i był bardzo interesujący.

Moim faworytem wieczoru był Łukasz Targosz ze swoim prawdziwie dronowym brzmieniem. Mogłam zobaczyć na żywo, jakie instrumenty wykorzystuje, co jest bardzo rzadkie, jeśli chodzi o muzykę filmową. Myślę, że na tle twórczości kompozytorów tworzących dla najlepszych wielkich amerykańskich produkcji tego gatunku, jego muzyka plasuje się bardzo wysoko.

Sobotni koncert GALA MUZYKI FILMOWEJ: ANIMACJE był ukłonem w stronę najmłodszych słuchaczy. Zaproszenie na galę przyjęli czołowi kompozytorzy tego gatunku: Harry Gregson-Williams, Heitor Pereira i Diego Navarro, którzy osobiście dyrygowali orkiestrą w swoich kompozycjach. Liczne piosenki i suity zabrzmiały w wykonaniu Orkiestry Akademii Beethovenowskiej i Chóru Polskiego Radia pod batutą Franka Strobla oraz wokalistów (Edyta Górniak, Wioletta Chodowicz, Katarzyna Łaska, Magdalena Wasylik, Marcin Jajkiewicz).

Zaprezentowano ścieżki dźwiękowe z filmów: „Jak wytresować smoka”, „Epoka lodowcowa 2: Odwilż”, „Jak ukraść księżyc”, „Minionki rozrabiają”, „Strażnicy marzeń”, „Pocahontas”, „Kraina lodu”, „Anastazja”, „Księżę Egiptu”, „Piękna i Bestia”, w tym swoje światowe premiery miało osiem suit: „Shrek”, „Shrek 2”, „Artur ratuje Gwiazdkę”, „Sindbad: Legenda siedniu mórz”, „Minionki”, „Odlotowa przygoda”, „Smerfy”, „Angry Birds”. Muzyka w filmach animowanych pełni szczególnie ważną rolę: towarzyszy akcji, buduje emocje, nadaje postaciom charakter.

Podczas koncertu wręczono trzy nagrody: statuetkę „FMF Ambassador” odebrał profesor Daniel Carlin, „FMF Young Talent Award” holenderski kompozytor Joep Sporck, a nagrodę specjalną ufundowana przez wytwórnię West One Music Group otrzymał niemiecki

kompozytor Bartosch McCarthy. Całe wydarzenie trwało nieco za długo (ponad 3 godziny), najmłodszy uczestnicy byli więc nieco zniecierpliwieni.

Niedzielny koncert INDIANA JONES: POSZUKIWACZE ZAGINIONEJ ARKI był wyjątkowy – obejrzelśmy cały film z muzyką na żywo (symultanicznie). To kultowe dzieło z 1981 roku, w reżyserii Stevena Spielberga i z muzyką Johna Williamsa, wykonała orkiestra Sinfonietta Cracovia pod batutą szwajcarskiego dyrygenta Ludwiga Wickiego. Na samym początku koncertu prowadzący opowiedzieli nam historię powstania głównego motywu muzycznego „Raiders March”, doskonale wszystkim znanego. Na scenę wyszedł trębacz (Jakub Waszczeniuk) i zagrał dwa motywy skomponowane przez Williamsa, które przedstawił on George’owi Lucasowi z prośbą o dokonanie wyboru. Producent nie potrafił podjąć decyzji, więc poprosił kompozytora, aby połączył ze sobą obie melodie. I w ten oto sposób powstał jeden z najbardziej kultowych tematów w historii muzyki filmowej. Cała muzyka była trudna do wykonania, ale krakowska orkiestra poradziła sobie z nią bez zastrzeżeń. Z pewnością było to wspaniałe, przyjęte owacyjnie, wydarzenie dla wszystkich fanów kina i muzyki.

Ostatni koncert VIDEO GAME SHOW: WIEDŹMIN 3. DZIKI GON był ukłonem nie tylko w kierunku wielbicieli muzyki filmowej, ale i w stronę graczy komputerowych oraz miłośników sagi Andrzeja Sapkowskiego. Marcin Przybyłowicz wraz z Mikołajem Stroińskim i Piotrem Musiałem ze studia CD Projekt Red do pracy nad soundtrackiem zaprosili folkowo-metalową formację „Percival”. Oprócz zespołu wystąpili soliści (Monika Brodka – wokalistka, Wioletta Chodowicz – sopran, Robert Jaworski – instrumenty etniczne, Rafał Grząka – akordeon, Amir Yaghamai – ghaychack, kemenche), Chór Pro Musica Mundi oraz orkiestra Kameralna AUKSO pod batutą Marka Mosia. Publiczność usłyszała trzy suites z ostatniej części gry: „Wiedźmin 3: Dziki Gon”, „Wiedźmin 3: Serce z Kamienia” (pierwsze duże fabularne rozszerzenie „Dzikiego Gonu”) i – przedpremierowo – „Wiedźmin 3: Krew i Wino”.

Cały festiwal, którego bohaterem była muzyka filmowa, zaprezentował pełen wachlarz gatunków muzyki związanej z ekranem – od klasycznej symfoniki, jazzu, fortepianowych improwizacji na tematy filmowe, przez alternatywną muzykę dronową po ścieżkę dźwiękową do gry wideo. Tegoroczny program obfitował w liczne spotkania z kompozytorami, panele dyskusyjne, wykłady otwarte dla wszystkich chętnych, warsztaty dla młodych kompozytorów i krytyków muzyki oraz liczne koncerty. Różnorodność repertuarowa i wykonawcza stanowiła, zdaniem dyrektora artystycznego FMF, Roberta Piaskowskiego, jeden z największych atutów tegorocznego festiwalu. *Dziewiąta edycja jest dowodem na to, że powoli wymykamy się formule samej muzyki filmowej, a wchodzimy w coraz szersze kręgi muzyki związanej z ekranem – kinowym, telewizyjnym i komputerowym. Z pewnością każdy z uczestników miał swojego faworyta. Dla mnie najciekawszym wydarzeniem był koncert muzyki dronowej, który przeniósł mnie w inny muzyczny wymiar, pokazując alternatywę dla muzyki filmowej XXI wieku. Robert Piaskowski pytany o najważniejsze wydarzenie tej edycji festiwalu, odpowiedział: *Dron sound, to był taki koncert, w którym bezkompromisowo byłem od początku do końca, taka miała być ilość kompozytorów, utworów i dokładnie z tych filmów, 100% światowych premier. Na scenie mieliśmy tytaniczny skład orkiestry, elektronika, 14 solistów, fale Martenota, inne, niebywałe wręcz instrumenty. Wiem, że takie koncerty są nie do powtórzenia, nikt inny więcej nigdzie ich nie wykona, można wykonać części, ale jest też niewiele festiwali świata, które będą w stanie wydać takie środki na zrobienie czegoś tak niebywałego. Ten koncert był dla mnie najważniejszym koncertem tegorocznej edycji.**

Z pewnością koncerty festiwalowe dały możliwość wsłuchania się w samą muzykę, bez dialogów i efektów, które składają się na całą ścieżkę dźwiękową w filmie. Muzyka filmowa jest nierozdzielalnym składnikiem konkretnego obrazu, dla którego jest skomponowana,

a na festiwalu słuchaliśmy muzyki filmowej samej w sobie. Zastanawiający stał się dla mnie dylemat: autonomia czy kontekst? Czyli jak właściwie tej muzyki słuchać? I jak o niej pisać? Myślę jednak, że najważniejsze w muzyce filmowej jest to, że musimy pamiętać o kontekście, w jakim dana muzyka powstała, niekoniecznie rezygnując z traktowania jej jako niezależnej formy artystycznego wyrazu. A festiwal taki jak ten daje możliwość poznania muzyki filmowej jako pełnowartościowej sztuki i zarazem też jako nowoczesnego spektaklu. Łukasz Targosz trafnie to podsumował: *FMF to jest takie magiczne miejsce, w którym muzyka filmowa jest doceniana i eksponowana.*

Długo zastanawiałam się, jak podsumować Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie. Zupełnie logicznym byłoby zrobić podsumowanie chronologicznie. Czyli tak:

Środa 25.05 dzień pierwszy

Czwartek 26.05 dzień drugi

Piątek 27.05 dzień trzeci

Sobota 28.05 dzień czwarty

Niedziela 29.05 dzień piąty

I byłoby to bardzo dobre podsumowanie, bo logiczne, uporządkowane i prawdopodobnie dokładne. Ale jednocześnie mam wrażenie, że trochę przypominające spis inwentarza, istny remanent, tyle, że wspomnień i wrażeń.

Z perspektywy czasu, te wrażenia układają się jednak inaczej. Grupowo. Szybują jak ptaki. Grupami-kluczami. Bociany razem, żurawie razem, mewy razem. Dlatego moje "bociany" będą trochę z czwartku, trochę z piątku, ale będzie też kilka piór z soboty, czy niedzieli. Zdecydowałam się również na bardzo osobiste podsumowanie tego Festiwalu. Dokładne notki prasowe można znaleźć na stronie fmf.pl. Tu można przeczytać, jak ja przeżyłam 9. FMF.

Mewy – wykłady

Koncerty podczas festiwalu są najważniejsze, ale bez wykładów byłyby tylko piękną czerwoną wstążką. Tak wielką, że przykrywającą cały prezent.

Wykłady dodają festiwalowi głębi a muzyce filmowej – ludzką twarz. To tutaj można posłuchać o nowych technikach tworzenia, o zmaganiach kompozytora. Można spotkać ludzi, którzy tworzą muzykę filmową i żyją wszystkimi jej problemami. Koncert to już tylko śmietanka. Jak medal, który dostaje się na mecie. Ale to właśnie droga, którą się pokonało,

sprawia prawdziwą radość i budzi szacunek. Propozycja warsztatów i wykładów podczas 9. FMF była imponująca. Wykład Inauguracyjny „Krytyka Muzyczna 2.0. Zobaczyć i usłyszeć. O krytyce muzyki filmowej” Mariusza Gradowskiego, „To drone or not to drone? Modern instruments vs. Classical approach to wrtitting film music” Łukasza Targosza, „Dźwięki i muzyka w animacji”, gdzie wśród zaproszonych gości byli Lolita Ritmanis, Michael McCuistion, Kristopher Carter, Heitor Pereira, Diego Navarro, prowadzenie: Doreen Ringer-Ross. To tylko kilka spośród wielu warsztatów i spotkań dedykowanych uczestnikom warsztatów „Master Class” dla młodych kompozytorów, „Krytyka Muzyczna 2.0.” i wszystkim zainteresowanym. Wydarzeniem, które zgromadziło największą ilość publiczności było spotkanie z Aleksandrem Desplatem. Nie wiem, po co przyszli inni, ja byłam ciekawa, jaką osobą jest kompozytor tej klasy. Co słyszać w jego głosie, jak mówi o muzyce, co i w jaki sposób mówi o sobie. Kim jest osoba, która nosi w sobie takie dźwięki.

Przed nami siedział skromny, zabawny, pracowity i niezwykle utalentowany człowiek. Takie było moje pierwsze wrażenie. Wszyscy byli ciekawi współpracy z Romanem Polańskim, która zaowocowała kilkoma filmami („Rzeź”, „Wenus w futrze”, „The Ghost Writer” i już wiadomo, że na tym się nie skończy). Kompozytor, dający rady młodym kolegom po fachu, mówił: „reżyser cię poprowadzi”. To wymaga niebywałego zaufania, albo wynika ze współpracy z Polańskim, który przykłada bardzo dużą wagę do roli muzyki w filmie. Wszyscy wiedzą, że nie zawsze tak wygląda współpraca kompozytora z reżyserem filmu.

A może tak mówi człowiek, który otwarcie przyznaje, że jego kariera międzynarodowa zaczęła się dosyć późno? To zawód, który wymaga pokory i zaufania. Dodałabym jeszcze, że, jak we wszystkim innym, wymaga też trochę szczęścia. Alexandre Desplat jest teraz zapracowanym kompozytorem, który chce korzystać ze swojego zawodowego życia i delektować się każdą

jego sekundą. I po spotkaniu z nim, można wysnuć wniosek, że możliwe jest – zostać uznanym kompozytorem muzyki do filmu dokumentalnego, reklamy Prady, aranżerem utworu na 12 fletów i zdobywcą Oscara, jednocześnie będąc zwyczajnym, uśmiechniętym człowiekiem.

Gdyby ktoś oceniał wykład po samym wyglądzie prowadzącego, „Total soundtrack composition” byłby już od pierwszych sekund najlepszym wykładem festiwalowym.

Vasco Hexel prezentuje się nienagannie, zupełnie nie pasuje do stereotypowego wyglądu inżyniera dźwięku w czarnej rozciągniętej bluzie i z wielkimi kieszeniami wypchanymi „super niezbędnymi narzędziami i kabelkami”. To elegancki mężczyzna w starannie dobranym garniturze, równie starannie dobierający słowa, z niezwykłą łatwością opowiadający o skomplikowanym procesie tworzenia i obróbki materiału dźwiękowego i kompozycji. Wykład był pasjonującą rozmową nie tylko o samej muzyce filmowej, ale również o roli kompozytora w procesie produkcji filmu, o przesunięciu znaczenia i roli efektów dźwiękowych i muzyki w filmie, a także o samej produkcji dźwięku. Według Vasco Hexela, muzyka to tylko część ścieżki dźwiękowej w filmie. Coraz bardziej zwiększają się możliwości techniczne, które rozszerzają bazę i zapotrzebowanie na efekty dźwiękowe, co niesie ze sobą zmniejszenie zapotrzebowania i roli warstwy muzycznej filmu. Muzyka coraz częściej jest spychana na dalszy plan przez efekty dźwiękowe. Często stanowi tło, albo do dialogów, albo do efektów. W najlepszym przypadku jest częścią efektów dźwiękowych. Czy to efekt zmiany naszej wrażliwości muzycznej? Czy to tylko przejściowy trend?

Otwartym pozostało także pytanie o rolę kompozytora. Czy jest to zwykły rzemieślnik, który dostarcza gotowy materiał muzyczny wklejony do obrazu, z którym często nikt się nie liczy, czy jest współtwórcą, mającym wpływ na decyzje i działającym na każdym etapie produkcji filmu? Rzemieślnik czy artysta? Na koniec wykładu Vasco Hexel zaskoczył mnie

nieoczekiwaną pointą: *Najważniejszy jest film. Kompozytor musi o tym pamiętać.*

Dobry rzemieślnik może być jednocześnie eleganckim panem w garniturze, a kompozytor może z pokorą widzieć swoją rolę we współtworzeniu filmu. I być rzemieślnikiem, nie tracąc sztuki.

Z mojej perspektywy, jednym z ciekawszych wydarzeń towarzyszących były „Dźwięki Puszczy Białowieskiej”, spotkanie powadzone przez prof. Jerzego Wiciaka i Piotra Kempfę. *Nagraniami dźwiękowymi oraz badaniami akustycznymi nad naturalnym krajobrazem dźwiękowym Puszczy Białowieskiej zajmują się uczeni z Katedry Mechaniki i Wibroakustyki na Wydziale Inżynierii Mechanicznej i Robotyki Akademii Górniczo-Hutniczej. Na ich pracę składają się dwa typy działań: rejestracja krajobrazu dźwiękowego (soundscape) i jego realistyczne odtwarzanie w warunkach laboratoryjnych (auralizacja) oraz generowanie dźwięków danego środowiska w warunkach laboratoryjnych.* Tak przedstawia projekt Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica w Krakowie. Projekt AGH to także rejestracja dźwięków Puszczy Białowieskiej mająca zachować dziedzictwo dźwiękowe i ciszę w świecie, który zalewa nas dźwiękami i hałasem. Projekt niezwykle ciekawy zarówno pod względem realizacji technicznej, jak i dźwiękowej. Odgłosy Puszczy nagrywane przez cztery pory roku, na dwóch wysokościach (1,5 m i 3 metry) przy użyciu mikrofonów ambisonicznych. I nawet jeśli wszystko brzmi nie tyle interesująco, co skomplikowanie, to efekt, czyli nagranie dźwięków Puszczy jest jednym z piękniejszych koncertów, jakie słyszałam.

Żurawie - wywiady

Wywiad jest dziwną formą rozmowy. To okazja do bliższego poznania zazwyczaj ciekawej osoby, ale jednocześnie obydwie strony wiedzą, że każde wypowiedziane słowo będzie użyte w mediach. To nakłada pewien gorset usztywniający tę rozmowę, która zazwyczaj jest

już włożona w jakiś schemat, trudny do przełamania. Wywiad z Vasco Hexelem był klasycznym tego przykładem. Pytanie, odpowiedź, pytanie, odpowiedź. Rzeczowo, zwięźle, profesjonalnie. Sympatycznie, ale z dużą świadomością, jak należy wypowiadać się medialnie. Wywiad z Mateuszem Bieniem należał do tych trudnych. Nie dlatego, że rozmówca był niechętny. Wprost przeciwnie, nie mogłam sobie wymarzyć bardziej cierpliwego, dokładnego i uporządkowanego bohatera wywiadu. Ale materia, której dotyczyła rozmowa była niezwykle trudna. „Algorytmy w muzyce – kompozycja i matematyka”.

Rozmawialiśmy o matematycznej precyzji w muzyce, o tym, dlaczego wrażliwość dźwiękowa jest wypaczana przez „syntetyczną krowę” w zabawkach dla dzieci i kto tak naprawdę jest kompozytorem, jeśli melodię tworzy program komputerowy. Wywiad mogą przeczytać (i zrozumieć!) wszyscy, którzy tak jak ja, obawiali się, że to temat i rozmówca przekraczający ich możliwości intelektualne.

Rozmowa z Diego Navarro nie była nagrywana, nie była też przeznaczona do publikacji, ale miała trochę charakter wywiadu. Możliwość „przepytania” doświadczonego kompozytora, który na FMF również dyrygował swoimi utworami, była ciekawym doświadczeniem. Różnica między „zawodowym przepytywaniem” a „prywatnym przepytywaniem” jest jedna. W tym drugim usłyszysz również: „a Ty?”

Bociany – koncerty

Koncert SCORING4POLAŃSKI otwierał Festiwal w Krakowie. Obecność Polańskiego, Desplata i innych dostojnych gości pozwalała czuć, że to nie tylko koncert muzyki filmowej, ale prawdziwe Wydarzenie Muzyczne. Poczucie Wydarzenia wzmocniły jeszcze przyznane wyróżnienia. Romana Polańskiego uhonorowano odznaką Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Aleksandrowi Desplat przyznano drugą w historii Nagrodę im. Wojciecha Kilara.

Muzyka Komedy, Kilara i Desplata daje taką przyjemność, że nawet dziwna konstrukcja koncertu, zaskakująco nie najlepsze przygotowanie jednej z najlepszych orkiestr (NOSPR), czy nietrafiona decyzja wyboru solistki, nie zepsuły tego wieczoru.

Zupełnie nieoczekiwanie moim ulubionym koncertem okazał się DRON SOUNDS. Połączenie orkiestry symfonicznej z muzyką elektroniczną i towarzyszeniem instrumentów takich jak array mbira, yaybahar czy maszyna do pisania, sprawiło, że moja ciekawość muzyczna i brzmieniowa została zaspokojona. W warstwie aranżacyjno-kompozytorskiej ciekawie było obserwować rozłożenie natężenia i instrumentów w różnych pasmach brzmieniowych. Z mojego punktu widzenia (a właściwie słyszenia), najpełniejsze wykorzystanie wszystkich pasm, i niskiego, i środka, i wysokiego, uzyskał Łukasz Targosz w swoich kompozycjach. Dzięki temu dźwięk bez obrazu ani przez chwilę nie był tylko muzyką do filmu, ale muzyką filmową. Przy kompozycjach innych kompozytorów czułam przestrzeń na obraz, muzyka zostawała np. bez wysokiego pasma, które zapewne uzupełniał obraz. Poziom wykonania był bez zarzutu i chyba tylko długość koncertu była jedyną niedogodnością, jeśli przesył usytuujemy wśród niedogodności.

Chyba najciekawszym wśród festiwalowych propozycji był kameralny koncert WARS & KAPER. Propozycja jazzowej dekonstrukcji z towarzyszeniem DJ'a okazała się wyszukaną i bardzo udaną pochwałą kompozycji Henryka Warsa i Bronisława Kapera. Spójny materiał dopełniały wizualizacje i wyselekcjonowane fragmenty dialogów z filmów. Może należałoby postawić pytanie, dlaczego muzycy jazzowi, w dodatku tacy, którzy lubią eksperymentować, i to z filmów? Nowe aranżacje tych utworów, przyjemne w odbiorze, na pewno były nie lada wyzwaniem. Cały projekt bardzo zyskał na wykorzystaniu oryginalnych ścieżek dźwiękowych z filmów. To nie tylko wzbogaciło dźwiękowo materiał, ale spięło kilkadziesiąt lat tradycji

piękną klamrą. I nie był to ostatecznie tylko muzyczny eksperyment, ale projekt stanowiący ciekawą i bogatą całość. Audiofeeling Trio i Paweł Kaczmarczyk to nie tylko sprawni interpretatorzy, ale również kontynuatorzy legendarnych polskich kompozytorów.

Dopiero po koncertach w Tauron Arenie doceniłam brzmienie sali ICE. Koncert muzyki do animacji był familijną propozycją i kalejdoskopem znanych melodii z filmów animowanych. Koncert bardzo udany, z plejadą solistów, ale marzyłam, żeby ten sam program usłyszeć w sali koncertowej, gdzie brzmienie nie będzie wzmacniane, przetwarzane i reżyserowane dla 18.000 osób przez niezliczoną ilość mikrofonów.

Zupełnie nowym doświadczeniem dla mnie była projekcja filmu „Poszukiwacze zaginionej arki” z muzyką na żywo. Nawet jeśli miałam zastrzeżenia do jakości dźwięku, to tyle osób zgromadzonych i słuchających muzyki symfonicznej na żywo spowodowało, że wyszłam podbudowana. Być może następnym razem z niektórymi spotkamy się w Filharmonii.

Zimorodek – płyta

Wspomnienia mają to do siebie, że blakną. Niektóre emocje się wzmacniają i wybielają, inne stają się bardziej przerysowane, jeszcze inne po prostu powolutku zanikają. Żeby na dłużej zatrzymać chwile można pisać pamiętnik, robić zdjęcia, albo zamknąć je w płycie.

Kolekcyjerskie wydawnictwo FMF zostało przygotowane po raz piąty.

Jaskółki – warsztaty

Pracuję z dźwiękiem, robię audycje radiowe. Pisanie jest dla mnie stresujące i trochę obce.

Dlaczego więc zgłosiłam się na warsztaty Krytyka Muzyczna 2.0, organizowane przez Instytut Muzyki i Tańca oraz magazyn Presto? Coś we mnie mówiło, że to już czas, żeby się z tym zmierzyć. Chyba nie mogłam trafić lepiej, bo koleżanki warsztatowe, a przede wszystkim

prowadząca warsztaty Kinga Wojciechowska z Presto, okazały się być kluczem otwierającym nowe przestrzenie w mojej głowie. Te przestrzenie, które są odpowiedzialne za pisanie. Dociekliwość, uczciwość, pasja, czy może wiedza? Nie wiem, co tak naprawdę sprawiło, że mam wrażenie, że nauczyłam się bardzo dużo, ale trochę tak przy okazji bardzo miłych rozmów z interesującymi ludźmi. Nie zamieniłam się w genialną pisarkę, ani w osobę kochającą pisanie, ale okazało się, że jestem w stanie napisać coś, co inni czytają ze zrozumieniem, a czasami nawet z zaciekawieniem. To duży postęp. Lepszego nie mogłam oczekiwać. Najlepiej spędzone kilka dni warsztatowe. Nie licząc wszystkich muzycznych przyjemności.

Moja obecność na FMF była spowodowana uczestnictwem w warsztatach „Krytyka Muzyczna 2.0”, ale czerpałam przyjemność ze wszystkich propozycji festiwalowych. Czy polecam? Ciekawe doświadczenia, muzyczna uczta, intensywne wymiany myśli, poglądów, inspiracji i doświadczeń. Jeśli brzmi zachęcająco – to polecam. Jednak kluczowe jest słowo intensywne. Wszystko należy pomnożyć przez „intensywne”. Intensywne ciekawe doświadczenia, intensywna muzyczna uczta, intensywna wymiana myśli, poglądów, inspiracji i doświadczeń. Jeśli nadal brzmi zachęcająco – to polecam gorąco.

Festiwal Muzyki Filmowej jest jednym z najważniejszych festiwali tego typu na świecie. W tegorocznej edycji, niezmiennie organizatorami było Krakowskie Biuro Festiwalowe i RMF Classic. O niepowtarzalności imprezy decyduje łączenie najwyższej jakości interpretacji muzyki filmowej wykonywanej przez czołowych muzyków i orkiestry, w połączeniu z wysokiej jakości obrazem filmowym. Według organizatorów, festiwal już regularnie, co roku gromadzi publiczność blisko 35-tysięczną.

Muzyka filmowa stanowi ilustrację dla dzieła filmowego i komponowana jest specjalnie na jego potrzeby. To gatunek muzyki, w którym obraz dźwiękowy towarzyszy obrazowi audiowizualnemu. Festiwal Muzyki Filmowej słynie przede wszystkim z produkcji symultanicznych, tzw. „film live in concert”, prezentujących wielkie produkcje filmowe z muzyką wykonywaną na żywo przez wielkie składy orkiestrowe, a także z ekskluzywnych gali muzyki filmowej gromadzących największe osobowości świata wielkiego ekranu.

Festiwal Muzyki Filmowej i działania w ramach Warsztatów Krytyki Muzycznej to olbrzymia doza wrażeń i emocji. Codzienne przeżycia estetyczne podczas koncertów, a później refleksja nad ich strukturą, charakterem. To nauka, nabywanie nowych doświadczeń i umiejętności, spotkania z cenionymi kompozytorami i twórcami festiwalu. To ciężka praca, która w końcowym efekcie daje satysfakcję i chęć uczestniczenia w kolejnej edycji.

Z niecierpliwością odliczam dni do 10. edycji Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie, który – jak mówi się tu w kuluarach – stał się Cannes muzyki filmowej. Dzięki FMF jesteśmy rozpoznawani na świecie i powinniśmy się tym chwalić.

Zdobywanie know-how

Dzień pierwszy to wykład doktora Mariusza Gradowskiego, inaugurujący Program Instytutu Muzyki i Tańca: Krytyka muzyczna 2.0 – muzyka filmowa, którego uczestnikiem byłam. Prelekcja niezwykle ciekawa i inspirująca. Przede wszystkim podana została cenna bibliografia naukowa i popularnonaukowa, z którą należy się zapoznać, aby zajmować się krytyką muzyczną. Ta wiedza jest konieczna, bo krytyk to osoba, która powinna „wiedzieć więcej”, która ocenia, zwraca uwagę na aspekty pozytywne i negatywne widowiska. Odwołuje się do wcześniejszych dokonań np. ocenianego kompozytora i stara się znaleźć relację łączącą krytykowane wykonanie z minionymi. Muzyka filmowa może być autonomiczna, jednak tworzona jest po to, aby funkcjonować z obrazem. To jest jej istota. Podstawową cechą muzyki filmowej jest jej użyteczność, służba obrazowi wizualnemu.

Warsztaty to intensywna praca. Pisanie, czytanie, oglądanie, słuchanie. Felietony, wywiady, recenzje, relacje. To wszystko daje ogromną wiedzę, wzbogaca o nowe doświadczenia i umiejętności. Jest intensywnie, ale ciekawie, prowadząca daje cenne wskazówki i inspiruje do dalszego rozwoju.

Festiwal Muzyki Filmowej to także Master Classes, ciekawe wykłady, prelegenci, którzy są praktykami, ale przede wszystkim pasjonatami. Poruszone zostały aktualne kierunki rozwoju w dziedzinie muzyki filmowej, jak chociażby dronów. Inspirująca była tematyka „Dźwięków Puszczy Białowieskiej”, o której opowiadał prof. Jerzy Wiciak. W centrum festiwalowym, w Pałacu Krzysztofory stworzono specjalną strefę odpoczynku z leżakami, figurkami imitującymi żubry i skrzynkami pełnymi jabłek, przy dźwiękach natury nagranych mikrofonami ambisonicznymi, co okazało się zbawienne dla nieco zmęczonych uczestników. Uświadomiło, że dźwięk towarzyszy człowiekowi zawsze i wszędzie. Życie codzienne

to nie odgłosy przyrody, szum miasta. Czasem warto wsłuchać się w tak pozornie mało istotne brzemienia, to pozwala na wyciszenie i chwilę refleksji.

Legendy żywe i zdekonstruowane

Ekskluzywny, galowy wieczór SCORING4POLAŃSKI to pewnego rodzaju hołd dla naszego reżysera, który był gościem specjalnym. Był nim również kompozytor Alexander Desplat. Pokazano, że ten reżyserko-kompozytorski duet to idealna symfonia, której dobrze się słucha.

Ale nie zabrakło jazzowych i melancholijnych dźwięków Krzysztofa Komedy, rozpoznawalnych tematów Philippe'a Sarde'a z obrazów „Tess” i „Lokator” czy motywu miłosnego z „Chinatown” Jerry'ego Goldsmitha. W przypadku motywu z „Tess”, otwierającego koncert, wykonanie orkiestrowe na żywo było lepsze niż w filmie. Angażowało emocje widza, wprowadzało w nastrój wieczoru, wywoływało ciekawość, dzięki temu, że formuła motywu muzycznego pozostała otwarta. Niestety, wokaliza z filmu „Dziewiąte wrota” w wykonaniu cenionej śpiewaczki operowej Wioletty Chodowicz nieco rozczarowała niektórych słuchaczy. Zmagania z muzyką filmową sopranistki Opery Krakowskiej udowodniły, że jej bezdyskusyjne umiejętności i talent nie najlepiej sprawdzają się w przestrzeni pozaoperowej i w muzyce filmowej.

Ale to był dopiero początek, rozgrzewka przed kolejnymi, dość emocjonującymi wydarzeniami muzycznymi. Gdy zobaczyłam w programie festiwalu wykonania muzyki, którą stworzyli Henryk Wars i Bronisław Kaper, ucieszyłam się. Przyszynają, najlepiej odpoczywam przy dźwiękach muzyki powstałej w czasach międzywojnia, inspirowanej lekkim wodewilowym i burleskowym klimatem. Jednak głębsze wczytywanie się w program nieco zmieniło moje oczekiwania w stosunku do koncertu. „Koncert jazzowy” – od razu mój umysł zaczął konotować to jako widowisko wysmakowane dla miłośników tej muzyki, ale nudne i sensne

dla przeciętnego słuchacza. Spodziewałam się jazzującego i bluesowego klimatu jedynie z nutką Hollywood w tle. Tymczasem otrzymałam dopracowany w najdrobniejszym szczególe koncert, którego z przyjemnością słuchał zarówno amator, jak i wielbiciel jazzu. Oryginalne, autorskie aranżacje, świeże brzmienia, przemyślane dźwięki – każdy znalazł tam coś dla siebie. Z muzyką zapomnianych już nieco mistrzów hollywoodzkich soundtracków zmierzył się Paweł Kaczmarczyk, polski pianista jazzowy i improwizator. W koncercie WARS & KAPER: DEKOMPOZYCJA usłyszeliśmy pewnego rodzaju dekonstrukcję muzyki stworzonej przez Polaków, którzy sukcesy odnieśli głównie za oceanem. Paweł Kaczmarczyk i jego formacja „Audiofeeling Trio” zaprezentowali nam utwory w aranżacji jazzowej, nadali nowe brzmienie zapomnianym dźwiękom, zaskoczyli słuchaczy pozytywnie (nawet tych, którzy nie są miłośnikami jazzu). Muzycy zapowiedzieli, że chcą podczas koncertu oddziaływać na wszystkie zmysły słuchaczy i tak też było. Doskonała aranżacja, nowe i odświeżone brzmienia, a to wszystko na scenie, która stała się prezentacją nie tylko muzyki, ale też perfekcyjnej i ciekawej gry światła. Projekt, który usłyszeliśmy, to aranżacje powstające w czasie trzyletniej pracy muzyków nad płytą.

Dźwięk dronów

Tematem, który powtarzał się w czasie wykładów Master Classes oraz w kularowych rozmowach z kompozytorami była dronowość – nowe zjawisko muzyczne, które nie zostało jeszcze jednoznacznie zdefiniowane i być może dlatego budzi taką ciekawość.

Aby ją zaspokoić, organizatorzy przygotowali GALE ALTERFMF: DRONE SOUNDS. Właściwie „wynegocjowali” ją z publicznością, jak powiedział nam podczas wywiadu Robert Piaskowski, dyrektor artystyczny festiwalu. Przyznaję, miałam obawy co do tego koncertu. To, co staje się zbyt popularne, traci swoją aurę i oryginalność (jak nazwałby to Walter Benjamin).

Ale na szczęście organizatorzy zadbali o to, aby aurę utrzymać. Na gali mieliśmy okazję osobiście zetknąć się z autorami oryginalnych i trudnych do skategoryzowania dźwięków. Elektronika, muzyka symfoniczna, pop, dźwięk aranżowany przez syntezator, taka różnorodność nadała koncertowi dużą dozę dynamizmu, stopniowała napięcie emocjonalne słuchaczy. W Krakowie pojawili się giganci alternatywnej muzyki filmowej – Johann Johannsson, Clif Martinez, Joseph Trapanese, który także dyrygował w drugiej części koncertu, i nasz polski kompozytor, niezwykle utalentowany – Łukasz Targosz, który zagrał podczas gali m.in. na maszynie do pisania! Tworzy muzykę alternatywną i wykorzystuje oryginalne instrumenty. Usłyszeliśmy jego suity z hitów kinowych „Pitbull” i „Służby specjalne”. Na tym tle dość słabo wypadła wokalistka Anna Karwan, która swoje solowe wykonanie „wykrzyczała”, a nie zaśpiewała. Środkowa część koncertu, z kompozycjami Johanna Johannssona, wyraźnie różniła się od części wstępnej i kończącej widowisko, i wywarła na mnie ogromne wrażenie. Muzyka, w połączeniu z wyświetlanym obrazem, była niezwykle emocjonalna. Przeważały głównie dźwięki sekcji instrumentów smyczkowych. W pamięci na długo pozostanie mi szczególnie suita Johannssona do filmu „Teoria wszystkiego”.

Nie tylko dla dzieci

Festiwal Muzyki Filmowej to nasz najbardziej rodzinny festiwal, dlatego szukaliśmy projektów, które moglibyśmy skierować do widzów w każdym wieku – mówiła Izabela Helbin. Właśnie dlatego centralną część programu tegorocznego festiwalu zajęła animacja. Kino animowane to rozrywka wielowymiarowa i wszechstronna, często familijna. Muzyka pełni w filmach animowanych bardzo ważną rolę. Jak się okazuje, w latach 30. XX wieku powstały pierwsze partytury nie tylko ilustrujące fabułę, ale także stanowiące dramaturgiczne wsparcie dla akcji – i były one napisane specjalnie do filmów rysunkowych.

Festiwalowa Gala Animacji odbywał się w Tauron Arenie. Hala robi wrażenie – ogromna przestrzeń i niesamowita akustyka, bezdyskusyjnie najlepsze miejsce na zorganizowanie wydarzenia skierowanego do rodzin. Dziecko jest najbardziej wymagającym odbiorcą, dostrzega szczegóły, szczerze wyraża swoje uznanie lub dezaprobatę. Należy więc dołożyć wszelkich starań, aby utrzymać jego zainteresowanie. Podczas koncertu udało się to z powodzeniem. Dzieci żywo reagowały na poszczególne utwory z ich ulubionych bajek. Znudzenie manifestowały tylko podczas przemówień i wręczania nagród.

Animacja jest pojęciem, które w Polsce spopularyzowała Anna Schindler. Oznacza „ożywiać”, „tchnąć ducha”, „działać” – z całą pewnością wszystkie aspekty animacji zostały spełnione podczas familijnego wieczoru. Podczas GALI MUZYKI FILMOWEJ: ANIMACJE wzruszały nas tematy z takich filmów animowanych jak „Król Lew”, „Pocahontas” czy „Kraina lodu”. Nie zabrakło muzycznych motywów ze „Shreka”, „Pięknej i Bestii” czy „Smerfów”. Po raz pierwszy zabrzmiała suita autorstwa Diego Navarro do nowej produkcji Paramount Pictures – „Odlotowej przygody”. Nie zabrakło elementów show na żywo – z udziałem kompozytora Harrego Gregsona-Williamsa („Shrek”, „Opowieści z Narnii”, „Artur ratuje Gwiazdkę”), który przywitał się z publicznością w języku polskim, korzystając ze „ściagi” napisanej na małej kartce. Następnie zdjął marynarkę i muchę, rozpiął kołnierzyk, a dopiero po tym geście zabrał się do dyrygowania orkiestrą, po czym rozbrzmiała muzyka z bajki „Shrek”.

Podczas tej gali wręczona została nagroda Young Talent Award 2016. Zwyciężył Joep Sporck, który przygotował suitę do zadanej sekwencji scen z czwartej części przygód Shreka („Shrek Forever”, muzyka oryginalna Harry Gregson-Williams). Jego kompozycja zabrzmiała w drugiej części wieczoru.

Mocnym punktem tej gali były solowe wykonania i duety. Mieliśmy okazję słuchać Wioletty Chodowicz, Magdaleny Wasyliak, Katarzyny Łaski, i Marcina Jajkiewicza. Bez wątpienia ważnym pod względem emocjonalnym był wykonanie przez Edytę Górniak piosenki „Kolorowy wiatr” do obrazu z bajki „Pocahontas”. Podobnie było z solowym wykonaniem Katarzyny Łaski do obrazu z „Krainy lodu”. W porównaniu do nich wykonanie Wioletty Chodowicz było nieco słabsze, choć bezdyskusyjny pozostaje ogromny talent sopranistki. Jednak najlepsza dla niej jest scena operowa.

GALA MUZYKI FILMOWEJ: ANIMACJE okazała się widowiskiem wieloaspektowym, dla wszystkich i z całą gamą artystycznych środków wyrazu. Od strony muzycznej, mocnym, wyróżniającym akcentem był udział chóru. Orkiestra wspierana przez chórzystów dała publiczności prawdziwą przyjemność słuchania. Familijne przeboje zabrzmiały w wykonaniu Orkiestry Akademii Beethovenowskiej i Chóru Polskiego Radia, muzyków poprowadził niemiecki dyrygent Frank Strobel. Ważny był aspekt performatywny wykonań, dzięki czemu publiczność angażowała się w to, co widzi na scenie i żywo reagowała.

Arka niedosytu

Z pewnością wielu melomanów jest także miłośnikami przygód Indiany Jonesa, dlatego z zaciekawieniem i niecierpliwością wyczekiwali niedzielnej projekcji filmu z muzyką na żywo. Film pojawił się na ekranie 35 lat temu i szybko stał się najbardziej dochodową produkcją lat 80. XX wieku. „Indiana Jones. Poszukiwacze zaginionej Arki” Stevena Spielberga to prekursorski film o nowatorskiej formie. Na status dzieła kultowego złożyły się efekty specjalne, wartka akcja, humor i charyzmatyczna rola Harrisona Forda, ale przede wszystkim znakomita muzyka Johna Wiliamsa. „Raiders March” to najbardziej znany muzyczny motyw filmowy owych czasów. W krakowskiej Tauron Arenie koncert do filmowego obrazu wykonała

orkiestra Sinfonietta Cracovia poprowadzona przez szwajcarskiego dyrygenta Ludwiga Wickiego. Przyznaję, nie jestem miłośniczką kina, a tym bardziej filmów przygodowych. Być może dlatego uważam to przedsięwzięcie za najślabszy punkt festiwalu. Zabrakło mi w nim muzyki! Całość zdominowana została przez projekcję filmową, a tak bardzo wyczekiwana muzyka na żywo stanowiła tylko dodatek do obrazu, efekt? – film obok muzyki i znudzeni melomani, którzy czekali na treść opowiedzianą dźwiękiem. Na uznanie zasługuje fakt, że dzięki audiodeskrypcji w tej projekcji filmowej uczestniczyć mogły osoby z dysfunkcją wzroku.

Inspirujące rozmowy

Największe wrażenie wywarły na mnie wywiady z kompozytorem Pawłem Stolarczykiem i z dyrektorem artystycznym festiwalu Robertem Piaskowskim. Dzięki takim osobom przedsięwzięcie to będzie rozwijać się i trwać. To ludzie z pasją, którzy kochają to, co robią, stawiają na praktykę i rozwój, nie spoczywają na laurach, tylko wciąż dążą do tego, aby być coraz lepszymi, aby oferować odbiorcom to, co najlepsze i by o festiwalu dowiedziało się jak najwięcej osób. Kompozytorzy muzyki filmowej dbają o to, by sztuka, którą się trudnią, nie była tylko drugorzędną, ale aby jej wartość była znacząca i dostrzegana przez odbiorców. Tegoroczny festiwal był dla mnie inspiracją, impulsem skłaniającym do refleksji nad tym, co jest konotacyjną warstwą sztuki. Uświadomił, że tak naprawdę w dziele filmowym nie jest najważniejszy obraz, jest on tylko końcowym efektem. Najważniejsze są elementy, które składają się na efekt końcowy. Przecież to właśnie warstwa dźwiękowa buduje napięcie w filmie, oddziałuje na emocje odbiorcy. Niedoceniani często twórcy muzyki filmowej mają niełatwe zadanie, wciąż muszą udowadniać, że ich twórczość jest wartościowa i posiada być może większy walor estetyczny niż obraz filmowy.

Nuta teorii i marzenie na przyszłość

Muzyka filmowa może być ilustracją, albo też kontrapunktem obrazu – czyli warstwą dopełniającą, charakteryzującą postaci, nastrój, przeżycia psychiczne bohaterów.

Po raz pierwszy o muzyce filmowej można było mówić w erze kina niemego, ale od tamtych czasów przeszła znaczną ewolucję.

W czasach filmu niemego ilustracja muzyczna obrazu była wykonywana na żywo, w czasie seansu. Zazwyczaj były to utwory odgrywane na pianinie przez tapera, a w bogatszych kinach przez kameralne zespoły, a nawet duże orkiestry, jak np. The London Symphony Orchestra. Muzykę do takich orkiestrowych wykonań pisali na zamówienie realizatorów kompozytorzy, nierzadko uznani, jak Siergiej Prokofiew i Dymitr Szostakowicz. Taperzy natomiast najczęściej wykorzystywali utwory już istniejące, dobierane do dramaturgii filmu, w czym pomagały im wydawnictwa nutowe będące katalogami motywów uważanych za specjalnie nadające się do scen pogoni, kłamstwa, wyznań miłosnych, tęsknoty itd. Sytuacji tej położył kres film dźwiękowy.

Współczesna muzyka filmowa to w większości odmiana muzyki współczesnej oraz muzyki z epoki klasycyzmu i epoki romantycznej, główny nurt dzisiejszej muzyki filmowej opiera się na trendach powstałych na przełomie XIX i XX wieku w Rosji, Francji, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych.

Co chciałabym usłyszeć w przyszłym roku? Coś, co byłoby kontynuacją koncertu ANIMACJE – idealna byłaby gala z muzyką musicalową, na której usłyszelibyśmy przeboje i mniej znane utwory ze scen teatrów muzycznych, polskich i zagranicznych. Oczywiście to wszystko z udziałem najlepszych wykonawców, śpiewaków, dyrygentów, orkiestry i chóru.

Przyszłoroczna edycja festiwalu będzie wyjątkowa, jubileuszowa. Dziesiąta edycja będzie pewnego rodzaju podsumowaniem, pokazaniem tego, co w ciągu dekady było najlepszego na festiwalu. Będzie to też edycja, na której szczególnie zaznaczona zostanie narodowa tożsamość – dyrektor artystyczny festiwalu zdradził, że planowana jest GALA POLSKIEJ MUZYKI FILMOWEJ, na której zaprezentują się nowi i zdolni twórcy. To okazja do zaprezentowania światu tego, co mamy najlepsze i pokazania – po raz kolejny – że światową stolicą muzyki filmowej jest Kraków.

Czym aktualnie jest muzyka filmowa? Jakie miejsce zajmują ścieżki komponowane na potrzeby produkcji telewizyjnych? I dlaczego właściwie w programie Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie znalazł się koncert z muzyką do gry video? Najczęściej stawiane pytania podczas FMF dotyczyły problemu tożsamości muzyki filmowej w obliczu rozwoju technologii i mediów. Odpowiedzi na to, czym właściwie stała się muzyka filmowa, szukano zarówno podczas wykładów jak i koncertów. Okazuje się, że najlepszą odpowiedź można uzyskać analizując festiwalowe koncerty polskich kompozytorów.

Program 9. FMF był po brzegi wypełniony różnorodnymi wydarzeniami prowadzonymi przez znakomitych, zagranicznych i polskich, przedstawicieli związanych ze środowiskiem filmowym, m.in. agentów, wydawców, producentów, sound designerów i kompozytorów.

Obraz ewolucji muzyki filmowej doskonale ukazały koncerty polskich twórców:

SCORING4POLAŃSKI, WARS & KAPER: DECONSTRUCTION, DRONE SOUNDS, a także VIDEO GAME SHOW:

WIEDZMIN 3 DZIKI GON. Na podstawie analizy przedstawionego przekroju historycznego i gatunkowego pojawiła się odpowiedź: muzyka filmowa rozwinęła swój zasięg, stając się „screen music”. Organizatorzy festiwalu przedstawili słuchaczom bardzo szerokie spektrum dźwięków związanych z ekranem, i to nie tylko tym kinowym. Aktualnie film jest jedną z wielu sfer, której towarzyszy ścieżka dźwiękowa. Dlatego coraz częściej używa się terminu „screen music”, który jest znacznie pojemniejszy od samego pojęcia muzyki filmowej.

Oprócz niekwestionowanych gwiazd zagranicznych, bardzo mocnym akcentem była obecność polskich twórców i to właśnie na podstawie analizy ich występów można uzyskać najlepszą odpowiedź na postawione pytania. Koncert SCORING4POLAŃSKI, będący częścią cyklu poświęconego pracy jednego reżysera (rok wcześniej odbył się koncert SCORING4WAJDA),

otworzył krakowskie pasmo festiwalowych wydarzeń. Ukazywał dorobek filmowej twórczości Romana Polańskiego przez pryzmat muzyki pojawiającej się w jego filmach. Usłyszeliśmy m.in. najwybitniejsze kompozycje Krzysztofa Komedy Trzczińskiego („Nóż w wodzie”, „Matnia”, „Dziecko Rosemary”), Wojciecha Kilara („Pianista”, „Śmierć i dziewczyna”, „Dziewiąte wrota”), a także zagranicznych kompozytorów, takich jak Philippe Sarde, Ennio Morricone, Jerry Goldsmith i Alexandre Desplat. Muzyka jest związana z filmem od samego początku. Już w trakcie pierwszych pokazów, projekcji organizowanych przez braci Lumière we francuskiej kawiarni, obrazowi towarzyszył akompaniament fortepianu. Koncert z wybranymi ścieżkami dźwiękowymi do obrazów Polańskiego nawiązywał do tradycji, ale nie można mu zarzucić nudy czy tendencyjności. Polański starannie dobierał kompozytorów. Muzyka w jego filmach działa na emocje, wzrusza, straszy, uspokaja, buduje napięcie, wszelkimi możliwymi środkami balansując między wieloma gatunkami (w tym nawet jazz – przede wszystkim w twórczości Komedy). Jest różnorodna, ale zawsze ma cechę wspólną: perfekcyjnie dopełnia historię ukazaną na ekranie, towarzyszy jej, jednocześnie będąc wartością samą w sobie.

Kolejny koncert – WARS & KAPER: DECONSTRUCTION – stanowił pomost między przeszłością, a współczesnością. Charyzmatyczni jazzmani występujący jako formacja Paweł Kaczmarczyk Audiofeeling Trio & Mr. Krime zaaranżowali, a raczej przekomponowali utwory legend polskiego kina – Henryka Warsa i Bronisława Kapera, którzy byli jednymi z pierwszych Polaków zostawiających znaczący ślad w Hollywood. Młodzi muzycy (pianista Paweł Kaczmarczyk, basista Kuba Dworak, perkusista Dawid Fortuna) w trakcie koncertu wytworzyli magiczną atmosferę, łącząc oryginalne, melodyjne motywy, własny, jazzowy język wypełniony groove’em i motoryką. Wszystko znakomicie dopełnił udział kreatywnego,

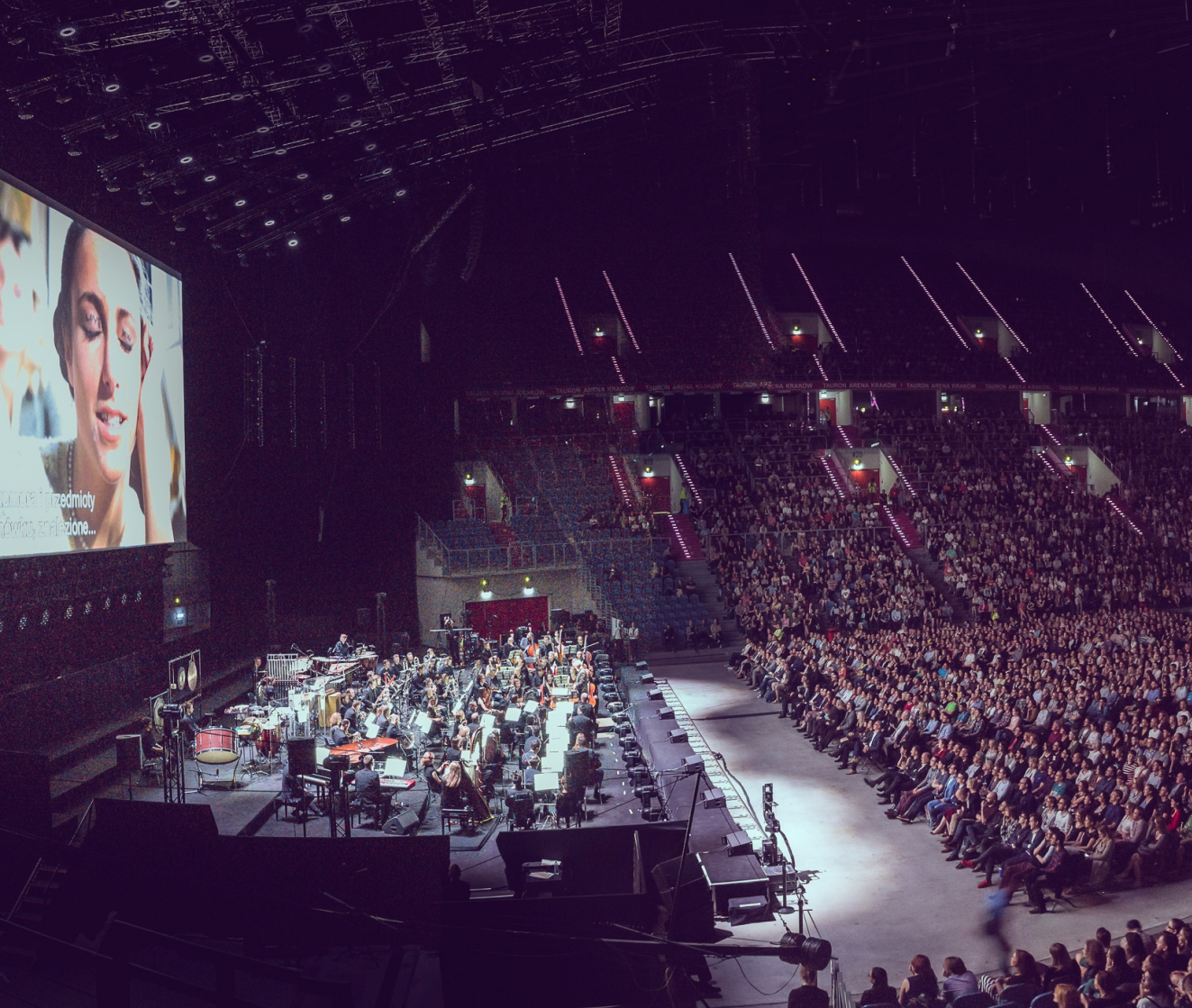
pełnego wycucia i inteligentnego humoru DJ-a Wojciecha Długosza. Zdekonstruowany materiał powstawał cztery lata. W tym czasie w głowach autorów projektu pojawiło się pytanie o zmiany zachodzące w muzyce jazzowej oraz znaczenie wpływu inspiracji naszymi czasami i historią, które stawia piętno na tym, co aktualnie tworzymy. W pewnym sensie nawiązuje ono do pytania o ewolucję muzyki filmowej.

Następnym polskim ogniwem festiwalu był występ Łukasza Targosza, będącego jednym z czterech gości specjalnych prezentujących swoje kompozycje na gali DRONE SOUNDS. Targosz łamał wszelkie konwencje i to właśnie jego utwory były najbliższe ideałowi muzyki dronowej. Elektroniczne brzmienia połączone z symfonią wzbogaciły nietypowe instrumenty: array mbira, yaybahar (instrument skonstruował turecki muzyk Görkem Sen, który występował wraz z orkiestrą w Krakowie), tank drum i... maszyna do pisania. Oprócz muzyki z filmu „Pitbull” zaprezentowano muzykę z serialu „Pakt”. Pojawienie się na FMF suitry z serialu uwypukla fakt poszerzania się granic muzyki filmowej, która nie jest już zamknięta w kinowych salach, ale coraz częściej i na coraz większą skalę wchodzi do domów. Kompozycje Targosza udowodniły, że muzyka komponowana do produkcji telewizyjnych nie musi odbiegać jakością od dzieł kinowych. Wręcz przeciwnie, Targosz wkroczył w nowe rejony muzyki, po mistrzowsku poruszając emocjonalnymi strunami słuchacza. Jego kompozycje wzbudziły zachwyt i uznanie zagranicznych gości.

Uwieńczeniem polskich występów, a zarazem finałem festiwalu był koncert VIDEO GAME SHOW: WIEDZMIN 3. W muzyczny świat fantasy wykreowany etnicznymi, słowiańskimi dźwiękami, wprowadził słuchaczy Marcin Przybyłowicz – kompozytor ścieżki do trzeciej części gry. Pojawienie się na FMF wydarzenia związanego ze światem gier video nie jest bez znaczenia. Mówi się, że gry video to nowe filmy. Grono miłośników odmiennego sposobu opowiadania

historii z możliwością wpływania na losy bohaterów stale się poszerza. Rola muzyki w grach zyskuje coraz większe znaczenie i nową jakość, dlatego zwrócenie uwagi na tę gałąź sztuki podczas FMF to z pewnością dobra decyzja. Ponownie dotknięty zostaje temat „screen music”, bo przecież gry video, zaraz za kinem i telewizją są bardzo ważnym elementem współczesnej kultury.

By przeżyć, każdy zdrowy organizm musi nieustannie się rozwijać. Nie inaczej jest z muzyką filmową. Zjawiska związane z tym procesem były widoczne podczas 9. FMF. Uczestnicy mogli odkryć, jak bardzo muzyka filmowa poszerzyła swoje granice, jakie zmiany nastąpiły w podejściu do kompozycji w związku ze wzrostem muzycznych możliwości technologicznych (nowe brzmienia, elektronika), jak i stałym rozwojem przemysłu filmowego, telewizyjnego i gier video. W tym szalenie szybko ewoluującym świecie znaczące miejsce zajęli Polacy, których twórczość w niczym nie odbiega od światowej czołówki. Mam nadzieję, że programy kolejnych FMF będą równie dobrze ukazywać bogactwo polskiego wkładu w rozwój muzyki filmowej, bo jak widać na podstawie chociażby projektu WARS&KAPER, wciąż jest wiele do odkrycia, a Łukasz Targosz udowodnił, że polska szkoła kompozytorów stale poszerza się o kolejnych wybitnych twórców wnoszących oryginalny, indywidualny rys do świata „screen music”.



...e i preziosi
novità, realizzazione...

Słyszałem, że Filharmonicy Nowojorscy mówią z dumą „nigdy nie zagramy Philipa Glassa”. Nie uważasz, że to jest skandal jakiś? Przecież Glass przecierał szlaki dla muzyki minimalizmu, wraz ze Stevem Reichem, z Michaelem Nymanem. Odbieram to jako przejaw niezrozumiałego konserwatyzmu i pychy – mówi z przekonaniem Robert Piaskowski, dyrektor artystyczny krakowskiego Festiwalu Muzyki Filmowej. Nasza rozmowa jest niecodzienna. Nie tylko dlatego, że udało nam się wyciągnąć Roberta Piaskowskiego z samego epicentrum 9. FMFu na całą godzinę. To był moment, gdy czas nam się zatrzymał. Uczestniczki warsztatów krytyki muzycznej chłonęły – to najlepsze słowo – każde zdanie dyrektora artystycznego FMF. Dzięki temu powstał wywiad-rzeka. Publikuję go w całości, bo nieczęsto się zdarza, aby poznać kulisy powstania wielkiego festiwalu. Zwykle szczegóły, także te trudne i smutne, te niby nieistotne, nie mają szans ujrzeć światła dziennego. Zrób sobie kawę, usiądź wygodnie, zanurz się z naszym gościem w historię FMF i sprawdź, jak to jest możliwe, że wszystko jest muzyką filmową, że to ona jest testamentem muzycznym naszych czasów.

Robert Piaskowski: Nie pamiętam już wszystkich tekstów, które pisałyście podczas rekrutacji do warsztatów, ale pamiętam, że byłem pod ich wrażeniem. Miałem poczucie, że takich tekstów jest stanowczo za mało w krytyce muzycznej. Zamiera jej etos, potrzeba czytania, zmienił się odbiór rzeczywistości i paradoksalnie nawet tak wielkie wydarzenie muzyczne, jakim jest Festiwal Muzyki Filmowej czy inne festiwale muzyczne organizowane przez Krakowskie Biuro Festiwalowe, np. Misteria Paschalia, Sacrum Profanum, nie pozwalają tej krytyce istnieć. Może dlatego, że ma się często poczucie, że to głos wołającego na pustyni, że nikt już tego nie czyta... A rzeczywistość jest taka, że jest niewielu krytyków, którzy

Magdalena Juźwik
Agnieszka Cieślak
Aleksandra Górka
Katarzyna Goszcz
Żaneta Kicińska
Kinga A.
Wojciechowska

rozmawiają z
Robertem
Piaskowskim

UCZYŁEM SIĘ
ODWAGI
W
EKSPERYMEN-
TOWANIU

jednocześnie są osobowościami, którzy poprzez swoją percepcję muzyki mają wpływ na rozwój życia muzycznego, kariery artystów, ocenę wydarzeń. Dobrzy krytycy zawsze będą w cenie. Tym bardziej cieszę się, że widzicie też w tym swój potencjał do rozwoju i że przyjechałyście dzielić się z nami swoimi wrażeniami, że po prostu macie takie ambicje, by pisać o muzyce profesjonalnie.

Kinga A. Wojciechowska: Ambicje mają, to prawda. Już nawet wiem jak zatytułuję moją refleksję po tych warsztatach: „bez taryfy ulgowej”, bo ani ja im taryfy ulgowej nie dałam, ani one mnie. Wszystkie pięć dziewczyn pracowało przez te wszystkie dni fantastycznie!

To bardzo dobrze! To tylko ja tutaj jestem najsłabszym ogniwem, dając sobie taryfę ulgową i się spóźniając na nasze spotkanie [śmiech], ale w kuchni festiwalowej co chwilę coś się dzieje, trudno być wszędzie jednocześnie. No dobrze, ale skoro jesteśmy w gronie profesjonalistów najwyższej próby, to ja się oddaję w pełni w wasze ręce.

Katarzyna Goszcz: Jak opisałby Pan rozwój festiwalu, a także rozwój swoich umiejętności, swoich doświadczeń przy tak ogromnym przedsięwzięciu i na przestrzeni tych dziewięciu edycji FMF? Czy jest coś, co przy kolejnej edycji nadal Pana zaskakuje?

To jest trudne pytanie. Oczywiście, najkrócej dałoby się na nie odpowiedzieć: tak, tak wszystko mnie zaskakuje, tak, to był niebywały rozwój. Nie tylko mój, całej instytucji, branży muzycznej, wiedzy o muzyce filmowej. To był rozwój wielu ludzi, którzy ten festiwal od lat współtworzą, bo to są już zastępy profesjonalistów, dawni wolontariusze FMF stanowią część zespołu etatowego KBF wchodzą na pozycję decydentów. A jest to ogromna maszyna. FMF zatrudnia prawie tysiąc ludzi: artystów, techników, inżynierów, inspicjentów,

specjalistów od reklamy, żeby to wszystko móc pokazać publiczności, żeby to wszystko było możliwe.

KAW: A początki były bardzo skromne...

I były działaniem troszeczkę po omacku, bez połączeń z branżą muzyki filmowej, bez żadnego punktu zaczepienia w Hollywood. A w tamtych czasach nie było dostępu do partytur, nie było profesjonalnych kontaktów w branży, nie było w ogóle informacji na ten temat, nawet nie było tak zaawansowanego internetu, jaki jest teraz. To były przecież początki mediów społecznościowych, początki youtube'a i wielu innych kanałów, na których można było w ogóle wyszukiwać informacji, gdzie i co zostało wykonane, czy pokazane. Ale wydaje mi się, że wtedy wykonaliśmy jeden właściwy ruch – postawienie na publiczność od samego początku było ważniejsze niż wszystko inne. Kiedy wykonaliśmy Władcę Pierścieni z muzyką na żywo – wówczas jako drugi ośrodek na świecie – wiedzieliśmy, że wydarzyło się coś, co określi naszą przyszłość na lata. Wówczas nawet Warner Brothers i New Line Cinema nie wiedzieli, czy będą kontynuować kolejne części tego wielkiego blockbustera w wersji granej z muzyką live. A na Krakowskie Błonia przyszło wtedy prawie 10 000 ludzi. Wszyscy siedzieli na trawie, w tej niezmierzonej przestrzeni, w piękny wieczór majowy.

KAW: Klęska urodzaju!

Nie wiedzieliśmy, jak to wszystko technicznie skoordynować, połączyć film z muzyką, jak zapewnić stabilność systemów i mieliśmy potworne problemy, żeby spiąć to wszystko technicznie, bo wielu urządzeń brakowało wtedy na polskim rynku. Pamiętam, jak ówczesna dyrektorka biura, dzisiaj szefowa PISF, Magdalena Sroka, ze śrubokrętem próbowała coś tam wkręcać, kombinować, żeby to wszystko co do sekundy się zgadzało i w tym potwornym stresie projekt się rozpoczął i był czymś niebywałym, nieprawdopodobnym. Nikt nie wierzył

w to, co się na naszych oczach dzieje: że potężna orkiestra, potężny chór, chór chłopięcy, soliści wykonują to na prawdę na żywo. Pamiętam, że pierwsze nasze technologiczne przygody były okupione różnymi katastrofami. Podczas koncertu jakiś niefrasobliwy dziennikarz przeskoczył przez płótek do centrum operacyjnego dźwięku i światła, zrywając kabel, który łączył główne nagłośnienie. I nagle się zrobiło cicho wokół mnie i ludzie zaczęli klaskać, bić brawo, a gdzieś tam na końcu Błoni, bo to przecież ogromna odległość, coś brzęczy, tak jak bzyczenie owada. Trwało to chyba minutę, czy półtorej i kiedy wszystko podłączono, ludzie naprawdę odkryli, że to się dzieje naprawdę, że nie jest to żaden playback, to był zarazem dramatyczny, jak i umacniający nas moment. To była też niesamowita chwila, w której publiczność zrozumiała, na czym to polega, jakaś zbiorowa inteligencja i wdzięczność, owacje w trakcie projekcji i na czas napisów. Potem zresztą takich testów od losu dostaliśmy wiele. Mówiliśmy o survivalowej naturze tego festiwalu.

KAW: Co festiwal to problem?

Niemalże. Na drugiej edycji gwałtowana burza zerwała nasz wielki plenerowy ekran tuż przed koncertem Tan Duna. Musieliśmy w godzinę przenieść całe wydarzenie do filharmonii. Potem przy trzeciej edycji mieliśmy powódź w Polsce i na dzień przed próbami na Błoniach, wszystko zmieniło się w wielkie jezioro z pływającymi kaczkami otrzepującymi skrzydła właśnie na tej wielkiej – stojącej pośród jeziora – scenie. Wtedy z pomocą przyszedł nam ArcelorMittal Poland. Przenieśliśmy się do hali ocynowni i pozostaliśmy tam na kilka lat. W tej hali zresztą też było wiele przygód: a to kurz zatykał projektory, a to ktoś nie został przepuszczony na bramkach i okazywało się, że to był Howard Shore, który zapomniał swojej wjazdówki do huty itd., a podczas wykonania Matrixa w hali było jakieś 7 stopni Celsjusza i te cztery tysiące publiczności dosłownie walczyły z zimnem, ale nikt nie wyszedł. Przygody nam

towarzyszyły od zawsze i te przygody tak naprawdę ukształtowały publiczność tego festiwalu, która jest gotowa na survival, która tej przygody szuka, dla której ten festiwal to nie jest tylko pójście na szpilkach do filharmonii czy na elegancką galę, ale to jest często zestaw wielu innych czynności: zabranie termosu, koca, zbieranie pamiątek po festiwalu, polowanie na autografy, kolekcjonowanie płyt FMF.

KAW: Takie festiwalowe życie budzi emocje, które mogą uzależniać.

I ludzie zbudowali wokół tego festiwalu tak silne emocje, że kiedy przy jego piątej edycji wskutek napięcia na linii miasto – rada miasta – prezydent, ale też wskutek kryzysu ekonomicznego pojawił się niefortunny pomysł, żeby tego festiwalu nie robić, to wówczas prawie dwa tysiące osób pisało list do władz miasta z jasnym przesłaniem: „proszę nam tego festiwalu nie zabierać”. Ten ruch się zaczął od samych orkiestr i chórów, bo właściwie sami chórzyscy zaczęli najpierw głośno protestować, stworzyli petycję w internecie, zaczęli występować w mediach. Ja nic nie mogłem zrobić, bo moja instytucja, zależna od politycznych decyzji, musiała te odgórne decyzje przyjąć. Ale to był taki pierwszy zryw społeczny pokazujący, że jeśli ludzie coś kochają i to jest ich sprawą, to zawsze to obronią. I z drugiej strony przyszły listy ze świata słowa wsparcia od wielkich kompozytorów – Howard Shore, Tan Dun, Abel Korzeniowski, Shigeru Umebayashi, – którzy pisali: „ten festiwal został już zauważony przez branżę, także w Hollywood, nie traćcie tego, co się wam udało zbudować zaledwie w pięć lat.” Pamiętam jak o ten festiwal walczyły wspólnie szefowa KBF, Iza Helbin, ale też wiceprezydent Krakowa, Magda Sroka. Zrobiliśmy FMF w niecałe trzy miesiące i to był wielki sukces, bo zrobiliśmy wtedy urodziny Wojciecha Kilara – koncert w całości zarejestrowany przez TVP, na parę miesięcy przed jego śmiercią, zrobiliśmy koncert muzyki Elliota Goldenthala, po raz pierwszy zabrzmiała jego muzyka do „Obcego”, „Fridy”,

do „Wywiadu z wampirem”. Mieliśmy także światową premierę „Pachnidła” – koprodukcję z Studiem Constantin z Tomem Tykwerem na pokładzie. Była Julie Taymor, duża konferencja filmowa z twórcami Listy Schindlera. To było niezwykle wydarzenie.

KAW: I chyba niezła lekcja dla dyrektora artystycznego.

Najważniejsza. Wtedy się nauczyłem, że najważniejszym kapitałem tego festiwalu, co jest jego najważniejszymi nogami, na których on się cały opiera: to uznanie branży, profesjonalistów, kompozytorów, to dostrzeżenie przez branżę, że jest to impreza o istotnym wkładzie dla podkreślenia wartości muzyki filmowej – a z drugiej strony – publiczność, której trzeba słuchać, której trzeba wychodzić naprzeciw, której nie można traktować tylko jako konsumenta tego, cośmy wymyślili, tylko uznać ją za właściciela marki, włączać w wielostronną komunikację, okazywać szacunek, słuchać. Trzeba patrzeć, co naprawdę udostępnia, co komentuje, na co reaguje żywo, na co nie reaguje wcale. Ale też trzeba z nią negocjować, bo są koncerty, takie też koncerty były też na tym festiwalu – jak „Drone sounds”, albo „Wars & Kaper Deconstruction”, które trzeba było tej publiczności zaproponować, z tą publicznością wynegocjować, powiedzieć im: „odkryjcie to, to jest eksperyment, to jest coś, co może mniej znacie, nie macie pojęcia o tym, ale zobaczcie, kto przyjeżdża, zobaczcie, co my tu robimy”.

KAW: Ale takie negocjacje można wygrać tylko wtedy, jeśli oferuje się – przepraszam za język – pełnowartościowy produkt, bez ściemy, bez chodzenia na skróty.

I na takim koncercie nie ma kompromisów, dyryguje nim jeden z najbardziej cenionych dyrygentów muzyki współczesnej Anthony Weeden, współpracujący i z London Sinfonietta, i z Ensemble Modern, z wielkimi zespołami muzyki współczesnej. I są gwiazdy pop,

i jest ambient, i jest gwiazda elektro. Na tym koncercie się spotkali wszyscy, i ci od klasycznej muzyki filmowej, a zatem też klasycznej muzyki w ogóle, i od muzyki ambient, i ci od szukania nowych brzmień. Spotkała się tu publiczność festiwalu Tauron Nowa Muzyka i UNSOUNDU, publiczność bardziej popularnego nurtu pop, która też szukała czegoś dla siebie i klasyczna publiczność filharmonii. I to jest właśnie fajne, że na tym festiwalu te wszystkie publiczności mieszają się, spotykają, że są tu fani „Casablanki” i „Przeminęło z wiatrem”, są fani gier wideo i są fani eksperymentalnego jazzu, są fani seriali i Indiany Jonesa.

KAW: Jak tak Ciebie słucham, to zastanawiam się, czy to jeszcze jest festiwal muzyki filmowej?

No właśnie, ja sobie zadaję pytanie od paru lat, co to w ogóle jest ta muzyka filmowa. I nawet mam pomysł na hasło programowe na przyszły rok: „FMF is all music festival”, bo chyba mieliśmy tutaj wszystkie gatunki. Mieliśmy jazz, etno, muzykę kameralną symfoniczną, operową, ambient, nawet techno. Po prostu „all is film music”. Zresztą my coraz częściej mówimy nie tyle o muzyce filmowej, bo medium filmu jest już dziś marginesem twórczości kompozytorów, ale mówimy raczej o muzyce mediów, o „screen music”, bo mamy ją już coraz częściej na telefonach, na tabletach, najmniej na telewizorach i najmniej w kinach. Cała nasza sonosfera jest właśnie screen music, a zatem w ogóle ten typ szeroko rozumianej „sonosfery” jest tematem tego festiwalu. Dlatego też robimy takie rzeczy na pozór niezrozumiałe, jak instalacje muzyczne: „Dźwięki Puszczy Białowieskiej”. Chcieliśmy nie tyle sygnalizować, że stoimy po stronie zdecydowanych działań chroniących tę unikalną rezerwę natury, ale też i po to, aby podkreślić, że muzyka lasu, muzyka puszczy, to jest też piękny soundtrack. To właściwie doskonale zbudowany ambient brzmieniowy, coś, co można kreować być może sztucznie w studiach, ale my to mamy naokoło siebie od wieków, możemy to nagrać, osobno

zarejestrować na wysokoczułych mikrofonach, manipulować tymi dźwiękami, wydobyć, nie wiem, ryk jelenia, głos ptaków czy biegające mrówki, i powinniśmy na to patrzeć jak na dar i jak na muzykę jednocześnie.

KAW: Nawet dźwięki puszczy traktujecie jak soundtrack?

Tak, i to takimi eksperymentami lubimy się tutaj bawić. To jest spotkanie technologii, muzyki, improwizacji, zapisu nutowego, kontaktu z publicznością. Bawimy się w różne powiązania między gatunkami, poświęcamy większą uwagę jakiemuś rodzajowi muzyki: raz serialom, raz grom video, raz animacjom i to wszystko ze sobą się pięknie wiąże. I kolejna rzecz, to jest właściwa platforma do pokazywania mistrzostwa naszych orkiestr, które mnie każdorazowo wciskają w fotel. Kiedy grają z pasją i energią są najpiękniejszymi fabrykami brzmienia i emocji. Wracam właśnie ze spotkania z jedną producentką z Czech i ona mówi, że Sinfonietta Cracovia jest lepsza od praskich filharmoników i dlaczego wy nie nagrywacie więcej? Albo AUKSO, które zagrało „Sicario” Jóhannssona tak niebywale, że zatarło w ogóle granicę między wirtualnością i autentycznością smyczkowego brzmienia. Jestem tuż po próbach AUKSO do „Wiedźmina”, gdzie miesza się nordycki i słowiański folk, elementy rocka, opery, symfoniki. Ale chyba za długo odpowiadam na to pytanie...

KAW: Nie szkodzi, poradzimy sobie. A jeśli chodzi o Twój rozwój?

No, to jest rozwój w ogóle wiedzy na ten temat muzyki filmowej, rozwój kontaktów międzynarodowych, rozwój wiarygodności FMF. To jest też rozwój od takiego chłoptasia z Polski, który sobie robił festiwal muzyki filmowej, do tego momentu, w którym zauważam szacunek branży. Mówią mi: „robisz wyjątkowe rzeczy, wy robicie wyjątkowe rzeczy. Zrobiliście coś, co się nie udało w Ameryce, pokazaliście, jak to jest ważne, że to jest autonomiczna sztuka”. Ktoś niedawno napisał, że zrobiliśmy dla kompozytorów tyle,

co Camerimage dla operatorów filmowych. Długą drogę przeszliśmy i jesteśmy w połowie zaledwie. Bo w Ameryce bywa, że kompozytora się nie zaprasza na premierę filmu, czasami zostaje nawet zapomniany w napisach końcowych filmu, no chyba, że jest Hansem Zimmerem czy Johnem Williamsem. Nie wszyscy będą mieć takie szczęście do rozpoznawalności, ale mogą świetnie funkcjonować zawodowo i artystycznie w interdyscyplinarnym świecie filmu.. My z jednej strony uczymy muzyków, jak pozostać artystą, ale też znać swoją rolę, swoje miejsce w procesie, jakim jest film, jak i w całym biznesie filmowym. Jak nie tracić poczucia wartości tylko dlatego, że jest się w tym procesie ostatnim, ale też jak wiele się ma się do zaoferowania, jak wiele decydujących elementów tej pracy potem wpływa na finalny odbiór filmu.

Agnieszka Cieślak: A ja mam pytanie takie bardziej od kuchni. Jakie są największe trudności, jakie Pan napotyka przy organizacji tego festiwalu?

To jest ogromna machina, przygotowania trwają bardzo długo... Co jest takim najtrudniejszym elementem?

Finanse. Oczywiście wizja jest ogromna, ale czasami trzeba ją przycinać i bolesna jest rezygnacja z wielu pomysłów. Na tym festiwalu musiałem zrezygnować z wielu utworów, gości, których chciałem zaprosić, bo po prostu brakło już pieniędzy. Drugą trudną sprawą jest uzyskiwanie licencji wielkich studio filmowych. Do materiałów filmowych, do muzyki. Większość z tego repertuaru w ogóle nie istnieje spisana w obiegu wydawniczym. Ona jest gdzieś tam w studio, kompozytor daje materiał orkiestrze do zagrania. Materiał bardzo często jest przepisywany, zmieniany, wykreślany, kawałkowany, cięty. Kompozytor podejmuje kolejne zobowiązanie i poprzednie jest porzucane. Studio zresztą to przejmuje, wrzuca w jakimś kartonie do archiwum, często nieopisane, nieobrobione. Jest wiele historycznych partytur

Goldsmitha, Goldsteina, Bernsteina, Steinera, Korngolda, itd., które nie istnieją w ogóle w zapisie nutowym. To jest niebywałe. Robert Townson [szef wytwórni płytowej Varèse Sarabande – przyp. KAW] zlecał spisanie partytur Alexa Northa, żeby w ogóle móc nagrać po latach raz jeszcze Spartacusa – niebywałą produkcję Stanleya Kubricka. Także po trzech latach funkcjonowania na rynku „House of cards” i jego wielkiego sukcesu kasowego nie było nigdzie partytury do tego hitu. Światowe prawykonanie odbyło się tutaj. A nie mówiąc o „Grze o tron”, „Downton Abbey”, „Deksterze”.

KAW: Chcesz powiedzieć, że nie było partytury do „House of cards”, ale Jeff Bill specjalnie dla FMFu ją napisał?

Tak. Wszystko, co zostało wykonane podczas międzynarodowej gali seriali, miało tutaj swoje światowe premiery. Poza Tudorsami, którzy byli wcześniej wykonani na FMFie trzy lata temu i wtedy też zostały na ten koncert specjalnie zaaranżowane. FMF stał się tzw. „market place”, czyli tutaj powstają dzieła, które zasilają światowy rynek muzyki filmowej.

KAW: Czy to wynika tylko z tego, że kompozytorzy są motywowani bardzo dobrym honorarium, czy raczej już tak cenią FMF, że w ciemno angażują się w taki projekt?

Ja nie powinienem mówić, ile my za to płacimy, ale to w ogóle nie chodzi o pieniądze..

KAW: Nie chodzi o kwoty.

Mogę powiedzieć tak, że większość suit jest robiona bezkosztowo dla nas, bo ci kompozytorzy po prostu chcą tutaj pokazać to, co mają najlepsze. Ale chcą też zaistnieć w pewnej wspólnocie, w pewnym przedsięwzięciu, które daje im ogromną satysfakcję. Mieliśmy tu światowe premiery „Hero” po ośmiu latach od Oskara. Mieliśmy tutaj światową premierę „Grand Gothic suite” Goldenthala, opartą na motywach z „Batmana”. „Incepcja” została

wykonana po raz drugi po Gandawie dopiero w Krakowie, itd. Wiele z utworów jest pisanych dopiero na festiwal i dopiero później powstaje jako kompletny produkt koncertowy.

To wynika z wielu powodów. Kompozytorzy nie przywykli do kontaktu z publicznością.

Nawet celebryta – Hans Zimmer – odczuwał nieprzemierzalny lęk przed wyjściem na scenę.

KAW: Trudno w to uwierzyć...

To efekt braku szacunku dla kompozytorów ze strony samej branży filmowej, braku szacunku dla kompozytorów muzyki filmowej, bo funkcjonalnej, ze strony klasycznego świata. A często sam kompozytor postrzega siebie nie jako artystę, ale rzemieślnika. Słyszałem, że Filharmonicy Nowojorscy mówią z dumą „nigdy nie zagramy Philipa Glassa”. Nie uważasz, że to jest skandal jakiś? Przecież Glass przecierał szlaki dla muzyki minimalizmu, wraz ze Stevem Reichem, z Michaeliem Nymanem. Odbieram to jako przejaw niezrozumiałego konserwatyzmu i pychy. Europejski konserwatywny establishment akademii, w momencie, gdy myśmy zaczynali festiwal, miał dokładnie takie samo podejście. Wiele osób wzruszało ramionami (a byli to i muzycy i profesorowie muzyki): „co wy robicie, wy nie wspieracie naprawdę dobrej muzyki!” A ja zapytałem wtedy: „przepraszam, ale Penderecki u Kubricka, Scorsese, czy u Wajdy – Kilar, a Abel Korzeniowski – student Pendereckiego? To nie jest dobra muzyka? Przecież oni robią muzykę, która w oderwaniu od obrazu nie traci niczego, jest dobra na równi z kompozycjami tworzonymi od początku dla celów koncertowych. No i mało tego, trzeba też jasno podkreślić, ta muzyka, którą my gramy, ona się nazywa filmowa, bo tematy zostały użyte w filmie, ale ona zostaje zaaranżowana, napisana na wykonanie koncertowe. My mamy tam parę sekund czy parę minut tej muzyki w jednej scenie, a koncert trwa zwykle półtorej, dwie godziny! My ją pokazujemy w całej okazałości, w jej przetworzeniach, tematach, nawiązaniach, repetycjach, w symfonice, i dlatego to jest też ważne dla kompozytorów, bo oni

po prostu dostają coś ważnego, dostają kontakt z publicznością, dostają orkiestrę, na której nikt nie oszczędza. Dostają najlepszych muzyków, doświadczenie, ale też dzięki temu ta muzyka zaczyna funkcjonować w obiegu międzynarodowym i w tym sensie ja nie przesadzam, mówiąc, że nasza praca to jest tak jak praca muzykologów typu Jordi Savall, Fabio Biondi, czy Antonio Florio, którzy wygrzebują z bibliotek Wenecji czy Neapolu zapomniane partytury Vivaldiego czy Scacchiego, czy Majo i po trzystu, czterystu latach odświeżają, rekonstruują i grają jako dla publiczności. Czasami na podstawie libretta rekonstruują całą operę. I my też bardzo często na podstawie filmu próbujemy zrekonstruować jego muzykę, opowieść, to muzyka ilustracyjna w tym sensie, jak kategoria powieściowości i narracyjności funkcjonuje w muzyce od początków opery po symfonie Mahlera. I to jest misyjność festiwalu, na którą mało kto zwraca uwagę.

KAW: Pewnie jeszcze poczekamy, zanim FMF zrealizuje swoją misję w branży filmowej.

Nie rozumiem, gdy wielu akademików prychnie z lekceważeniem na temat tej – jakże niekonkretnej kategorii – muzyki filmowej. A tymczasem, powiem to z całym przekonaniem, to jest ta muzyka, która pozostanie po naszych czasach. Ta muzyka zostanie po nas. Niekoniecznie idące w stronę autodestrukcji eksperymenty, autystyczne dekonstrukcje muzyki, postmodernistyczny pęd do zaprzeczenia podstawowych funkcji muzyki. Te eksperymenty są rzeczą ważną. Zasilają muzykę filmową. Eksperymenty dronowe Jóhannssona są z ducha awangardowe, to są te same eksperymenty, które robił Penderecki, nie mając takiej technologii, nie mając takich narzędzi do miksowania dźwięku, do wykorzystywania elektroniki jako języka muzyki. Ale jeżeli popatrzymy na eksperymenty Pendereckiego z „Rękopisu znalezionego w Saragossie”, na eksperymenty Knittela, Kiniorskiego, Chołoniewskiego, na całą tradycję Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia,

to jest dokładnie to samo, co się dzisiaj dzieje w muzyce filmowej: w „Gravity” Stevena Price’a, czy u Jóhanna Jóhannssona w „Sicario”. To jest dokładnie to samo, to jest potrzeba eksperymentu, to jest potrzeba poszukiwania nowych środków wyrazu, poszukiwania nowych form, ale też bardzo często nieustanne pastiszowanie, nieustanne miksowanie tradycji. Taki postmodernistyczny trend, żeby czasami wchodzić w dialog z tradycją, twórczo ją wykorzystywać, twórczo ją przetwarzając, tak jak to Max Richter robił z Vivaldim [Cztery Pory Roku przekomponowane – album wydany przez Deutsche Grammophon. Niedawno projekt Richtera można było usłyszeć na jedynym koncercie w Krakowie. – przyp. KAW].

KAW: Nie każdy jednak takie eksperymenty akceptuje.

Są skrajni przeciwnicy tego, bo mówią, że Richter zostawił tylko szkielet i DNA tej muzyki, że właściwie dokonał barbarzyństwa, zamachu na Vivaldiego. Ale on go odświeżył, on go odnowił, on go wydobył z kiczowatych reklam, z koncertów dla turystów granych w kościółkach przez średnich muzyków, wyciągnął go z kiczowatego grania na elektrycznych skrzypcach i podniósł do rangi czegoś, co można na nowo zrewidować. Opowiedzieć językiem instrumentów, technologii dostępnych naszym czasom. Gdyby Vivaldi miał narzędzia, które mają dzisiejsi kompozytorzy, to jego burza w „Czterech porach roku” byłaby czymś równie niesamowitym jak „The Tempest” Elliota Goldenthala z filmu „Burza” Julie Taymor. On nagrał dziesięciu największych gitarzystów świata, nagrał ich w innych studiach, nigdy się nie spotkali wcześniej, spotkali się w Krakowie. Zegrali to rok temu podczas koncertu szekspirowskiegow ICE Kraków. To było niemożliwe, po prostu, patrząc na kalendarze tych artystów – spotkać ich razem, ale technologia pozwala robić nam robić dziś rzeczy niemożliwe. Pozwala nam przysyłać pliki muzyczne na odległość, grać razem jakby nie istniało ograniczenie czasu i przestrzeni, mało tego, pozwala nam robić sesję nagraniową,

siedząc w Nowym Jorku we własnym studio i kontrolować pracę orkiestry w studio w Alverni na przykład. I dlatego technologia jest wielką szansą muzyki.

Aleksandra Górka: To ja mam pytanie natury organizacyjnej – jak długo trwa proces organizacji kolejnej edycji festiwalu? Czy już zapadły decyzje dotyczące tego, co i kogo usłyszymy w przyszłym roku? Kiedy rozpoczyna się proces organizacyjny?

Już się rozpoczyna. Nie ma początku i nie ma końca. Ten proces ma kilkadziesiąt kierunków jednocześnie, trwa cały rok i kilka lat do przodu. Bardzo często do tyłu także, gdy czegoś nie udało się zrealizować kilka lat wstecz, a powraca obecnie. Problemem jest wielość pomysłów. Tydzień temu byłem w Brukseli na rozmowach dotyczących przyszłości festiwalu. Usiadłem napić się kawy i zacząłem spisywać pomysły kompozytorskie, tylko na podstawie tego, kogo obiecaliśmy zaprosić. Wyszło mi 28 koncertów. Przecież ja tego nigdy nie zagram podczas jednej edycji, to plan na cztery lata do przodu. A to jest tylko to, co jest teraz. W międzyczasie powstają nowe rzeczy. A rok przyszły jest jeszcze szczególnie, bo to będzie dziesięciolecie FMF. Chcemy pokazać, co w poprzednich edycjach było najlepsze, ale też pokazać nowe trendy, pokazać, że chcemy się zmieniać, że lubimy się zmieniać. Właściwie chcemy też zaszokować odbiorcę, pomyśleć o bardzo rewolucyjnych propozycjach. Bo najgorsze są festiwale, które osiadają na mieliźnie. Nawet gdy jeden pomysł zawiedzie, to ciągle masa jest siłą. Ja często używam tej metafory, że nawet wielkie rzeki wysychają, gdy nie mają dopływów. I my musimy otwierać się na to, co przynoszą na festiwal inni. My chcemy utrzymać świeżość, jakość, egalitarność tego przedsięwzięcia, jego otwartej formuły. Chcemy utrzymać równowagę sił na rynku muzycznym. Ja oczywiście odnoszę się do pracy programowej, ale każdy element i koło zamachowe tego festiwalu pracuje na swojej zwrotnicy: jedni pracują z wolontariuszami, drudzy pracują nad kampanią medialną, inni nad wzmocnieniem działań w sieci, jeszcze inni

pracują nad licencjami. To jest potężny festiwal, który konsumuje już większość naszego czasu w ciągu całego roku. A przecież większość osób, które tworzą FMF, współpracuje też przy innych festiwalach typu „Misteria Paschalia”, festiwale teatralne, literackie, „Wianki - Święto muzyki”. Myślę, że to też jest bardzo ważne, że my to robimy i że robimy tak wiele innych projektów. To pozwala łączyć różne sfery. To pozwala też zbliżać do siebie różne środowiska.

A.G.: Czy czerpie Pan inspiracje z innych festiwali?

Na pewno. Częściowo z własnych festiwali. Na przykład „Misteria Paschalia” i jego idee, oparte na krytyce muzycznej, na krytycznym podbudowaniu, na zamawianiu tekstów wybitnych muzykologów, którzy obudowują festiwal swoją refleks. Ważne tutaj jest przywracanie repertuaru do światowego obiegu – to element naszej misji na FMF także. Zawsze niedościgniony był dla mnie „Festiwal Kultury Żydowskiej”. Festiwal, który angażuje całe miasto, całe dzielnice, w dialog. To największy festiwal międzynarodowy tego miasta. FMF stało się drugim międzynarodowym festiwalem tego miasta, który ma charakter jednakowo istotny dla budowania tożsamości lokalnej. Od Sacrum Profanum uczyłem się odwagi w eksperymentowaniu. Okazało się, że nie trzeba iść na kompromisy. To dlatego eksperymenty takie, jak Kaczmarczyk i jego dekonstrukcja muzyki Kapera i Warsa będą dla mnie samego najważniejszym odkryciem tegorocznym. Od festiwalu w Gandawie uczyliśmy się tego, czego oczekuje Hollywood. Ludzie z branży nie oczekują aż tak dużo, jak się wydaje. Oni oczekują przede wszystkim wysokiej jakości. Oczekują tego „dotknięcia miasta”, a nie drinka z palemką i luksusowych hoteli. Chcą pojechać do Wieliczki, do Auschwitz, zobaczyć Ołtarz Wita Stwosza, zjeść pierogi na krakowskim rynku. Także tego się uczyliśmy, że trzeba pielęgnować na festiwalach swoją lokalność. Kosmopolityczne festiwale o globalnym

oddziaływaniu to nie są festiwale podobne do siebie. Także tu ma znaczenie ten śledź, pierogi, te dorożki, hejnał z Wieży Mariackiej i osobowość osób stojących za tą machiną.

Magdalena Józwik: Wspomniał Pan o stronie amerykańskiej, a moje pytanie dotyczy strony polskiej. Właściwie dwa pytania: Jest Pan mocno związany z Krakowem i festiwal też jest zakorzeniony w tym mieście, ale czy przy doborze repertuaru ten fakt ma wpływ, czy wybierani są twórcy pochodzący z Krakowa, związani z Krakowem? Bo na tym festiwalu jest Polański, Kaczmarczyk czy Targosz – ludzie związani z Krakowem. To od razu nasuwa mi drugie pytanie: jaka według Pana jest rola Polaków, polskich kompozytorów na festiwalu? Jaką mają tu pozycję?

Jeżeli chodzi o dobór repertuaru – nigdy nie stosowaliśmy kryterium „parytetowego” czy związanego z lokalnym patriotyzmem. Nie ma potrzeby tego robić. Dlatego że jakość tego festiwalu sama się broni. A w ogóle ten biznes czy ta sfera kultury, jest najbardziej kosmopolityczna i większe znaczenie ma co z tej otwartej platformy festiwalowej możemy zrobić do promocji naszych artystów. Narodowość ma znaczenie, pod warunkiem, że się przynosi swój indywidualny język, że się czymś odróżnia. No i to jest właśnie powód, dla którego Jóhannsson czy Örvarsson zawojowali Hollywood: bo mieli islandzkie brzmienia, skandynawski sznyt. To jest też powód, dla którego Zimmer zrobił karierę w Hollywood. On się wywodził ze starej, niemieckiej, syntezatorowej, elektronicznej sceny, inspirowanej Stockhausenem i Kraftwerkami. I on to przyniósł do Hollywood. Ten eksperyment z potencjometrem, z moogami... Wielkim odkryciem tegorocznego FMF-u był Łukasz Targosz, bo pokazał ekspertom z Hollywood zupełnie inne, bardzo zindywidualizowane brzmienie. Więc na pewno indywidualny język jest bardzo ważny i on wypływa na pewno z narodowości, z miejsca, w którym się dorastało, w którym się pobierało szlify. W muzyce Desplata słyhać

Saint-Saensa, Berlioza, Satiego. To ma ogromne znaczenie. Natomiast owszem, my na tym festiwalu graliśmy bardzo wielu kompozytorów polskich, ale staramy się nie budować festiwalu na takim kompleksie, że trzeba pokazać to, co mamy wspaniałego, że my Polacy nie gęsi...

KAW: Ale faktem jest, że mamy czym się chwalić.

Oczywiście! Nowa formacja pokoleniowa: Komasa-Łazarkiewicz, Gliniak, Chajdecki, Zieliński, Mykietyn... To są nazwiska, które mogą w Hollywood coś zaproponować. Tak jak zrobił to chociażby Abel Korzeniowski, który ma swój rozpoznawalny, intymny, bardzo klasyczny język. Dużo tu charakterystycznego języka muzycznego, takiego sonorystycznego z ducha, trochę w duchu Góreckiego czy Lutosławskiego. Dlatego też Abel robi taką karierę, że nie brzmi tak samo jak inni. W Hollywood kończy się już epoka temptracków. Coraz więcej reżyserów robi tak jak Polański: oddaje wolność muzykowi, ale pracuje z nim od samego początku, od samego scenariusza. Przecież Desplat przyjechał tutaj nie tylko po to, żeby odebrać nagrodę Kilara i być gościem festiwalu, ale też przyjechał tutaj by przeżyć kontakt z żydowskim dziedzictwem naszego kraju, z Krakowem jako jednym z największych miast diaspory przed wojną. Miejscem, które odbudowuje swoją pamięć po obywatelach polskich żydowskiego pochodzenia. Ale też zobaczyć na własne oczy Auschwitz, po to, żeby zrozumieć lepiej kontekst do nowego filmu „Sprawa Dreyfusa”, który jest przede wszystkim o antysemityzmie. Jego przewodnikiem po mieście był Polański, po to żeby mu otworzyć umysł, po to, żeby uruchomić w nim wyobraźnię. Także to jest odpowiedź na pierwsze pytanie, jeżeli chodzi o kompozytorów i Kraków w tym wszystkim. Kraków jest bardzo ważny, bo Kraków też w historii Hollywood dużo znaczy. Kaper, Wars tworzyli razem kilkaset soundtracków złotej epoki kina. Jan Kaczmarek przeniósł się do Krakowa. Tu mieszka. Tu założył rodzinę.

Jest Preisner, Konieczny, Kanty-Pawluśkiewicz, był Walaciński, jest też wielu młodych, obiecujących.

KAW: Krzysztof Penderecki też stąd pochodzi, a jego muzyka pojawia się w filmach.

I też często to honorujemy. W zeszłym roku graliśmy Pendereckiego podczas „Scoring4Wajda”. Graliśmy muzykę Koniecznego, graliśmy Mykietyna, graliśmy Lorenca, graliśmy Kaczmarka, Kaczmarczyka, Stańkę, Chajdeckiego, Korzeniowskiego... To jest całkiem spora galeria. Co jest też bardzo ważne – my budujemy nowych kompozytorów, bo dzisiaj wręczałem dyplomy kompozytorom biorącym udział w master classes, którzy uczyli się pod kierunkiem ekspertów z Hollywood, którzy poznawali dwie perspektywy: europejską i hollywoodzką. Hollywoodzcy twórcy mówili: bądźcie „humble” i w ogóle, „follow the ideas of the directors”. I schowajcie swoje ego, a europejscy mówili: „pamiętajcie, że jesteście artystami, nie zgubcie swojego indywidualnego języka, nie zapomnijcie, kim jesteście.” Te dwie wizje się starły na tym festiwalu i to jest piękne. Dzisiaj rozdaliśmy certyfikaty młodym kompozytorom, w tym gronie jest siedmiu Polaków, w tym trzy dziewczyny – kompozytorki. Rok temu nasz konkurs wygrał Janek Sanejko, który aranżuje, pisze, może nie ma jeszcze poważnych zleceń od filmowego świata, ale będziemy go cały czas wspierać i promować. Są tacy, których promować już nie trzeba, jak Kieboom czy Antonio Di Iorio, który dzisiaj jest „assistant conductor” i „additional music arranger”, „orchestrator” Johna Williamsa, pracuje przy nowym filmie Spielberga. No to jest duma.

KAW: I to się stało dzięki FMF-owi?

Nie twierdzą, że nasz konkurs mu otworzył drzwi do kariery – nie, nie, on ma za duży talent, żeby jedna nagroda mogła o tym zdecydować. Ale na pewno dodała mu świadomości i pewności siebie. To był nieśmiały chłopak, troszeczkę zahukany, a tutaj musiał podejść

do ludzi, nawiązać kontakt, zbudować relację. Młodzi tego się też tutaj uczą. Uczą się, jak funkcjonować w globalnym świecie filmu. Dzisiaj podszedł do mnie Matthijs Kieboom i powiedział: „Wiesz, byłem w Londynie niedawno. Spotkałem się i Shawnem, i z Simonem z ASCAP-u, i wiesz, i Maggie mnie zaprosiła na lunch – ja tych wszystkich ludzi tu poznałem, to jest niebywałe. Mamy kontakt, piszemy do siebie, jesteśmy na Facebooku, wiemy, co się u nas dzieje.” Kieboom i Sanejko pracowali z Diego Navarro przy nowym filmie „Capture the flag”, najnowszej animacji Paramount Pictures. To jest bardzo ważne, że my nie tylko gramy tych wielkich, oscarowe nazwiska. Zresztą mieliśmy więcej oscarowych zdobywców tutaj na festiwalu niż na poprzednich edycjach i chyba nie ma drugiego takiego festiwalu w tym kraju, nawet z 50-letnią tradycją istnienia, który mógłby się pochwalić taką liczbą skalpów. Ale to nie skalpy robią ten festiwal, tylko właśnie ten kocioł idei, kontaktów, współpracy – Lillehammer, Aubagne, Gandawa, Brugia, Praga, Lipsk, Wilno. Oni wszyscy tu przyjeżdżają nawiązać kontakty, porozmawiać, wymyślić coś nowego, zwabić kogoś do siebie, zaprosić kompozytora, ale też zaprosić, nie wiem, np. aranżera. Jestem z tego szalenie dumny, ale też wiem, że jedna jest słabość tego festiwalu, to znaczy słabość ta wynika właśnie między innymi ze stosunku środowiska filmowego do roli dźwięku i muzyki w filmie, a z drugiej strony z tego konserwatyizmu klasycznych środowisk muzycznych.

KAW: Z tymi drugimi już sobie w sumie poradziście.

Tak, świat muzyki klasycznej istnieje na festiwalu. Wszyscy już wiedzą, że to jest nowa klasyka, wszyscy już wiedzą, że muzyka Goldenthala jest równa muzyce Mahlera, wszyscy już wiedzą, że muzyka Jóhanna Jóhannssona jest równa muzyce Stockhausena, jeżeli chodzi o odwagę w eksperymentowaniu. Że Mykietyn robi też muzykę do filmów, a muzyki Pendereckiego można użyć u Scorsese czy u Kubricka i wszyscy myślą, że on to komponował

dla filmu. Z tym sobie poradziliśmy. Mamy wśród partnerów Uniwersytety Muzyczne w Krakowie i Warszawie, mamy Uniwersytet w Gratzu, mamy Akademię Górniczo-Hutniczą, mamy Berklee College of Music, mamy Uniwersytet Południowej Kalifornii. Wszyscy tutaj są obecni. Teraz czas na producentów filmowych, reżyserów, wielkie studia, którzy muszą zrozumieć, że festiwal to jest „market place”, w którym wychwytuje się talenty. I dla nas takim wzorem, inspiracją jest na przykład festiwal w Aubagne, który ma taki program „Third Character”, w którym spotykają się zespoły młodych ludzi: scenarzysta, kompozytor, reżyser i producent., I takich dziesięć zespołów pracuje na nowym filmie. Od momentu scenariusza do powstania muzyki. Przez dziesięć dni mają takie „workshopy”. I z tego powstaje muzyka, która jest prezentowana w finale, a francuski SACEM opłaca w całości realizację sesji nagraniowej do tego nowego filmu. Wspaniały system. A ja muszę, no niestety, jeszcze rozmawiać z szefami filmówek, z reżyserami w Polsce i słyszę: „Nie, no my nie możemy narzucać reżyserom, no nie, no nie, no nie... młodzi filmowcy muszą sami znaleźć swoją drogę.” No i potem mamy taki efekt, że oscarowa „Ida” ma fatalny dźwięk. Nie ma tam muzyki dużo, jest tylko jazzowa i jest świetna. To jest kino cizy i nie wyobrażam sobie tego zbombardować soundtrackiem, ale dźwięk jest fatalny!

KAW: Myślę, że trzeba zrobić show z tego, że tutaj przyjeżdża regularnie na Festiwal Muzyki Filmowej młody przyszły reżyser, który nawet Polańskiemu krzyknął: „Ja jestem na Pana uczelni, ja idę Pana śladami!”. Reżyser, który chce być obecny na wszystkich warsztatach związanych z muzyką filmową.

Ale jaja... niemożliwe!!

KAW: Prawda? Młody, który, po Festiwalu Muzyki Filmowej załatwił sobie staż w Hollywood. Nawiązał kontakty tutaj, na Twoim festiwalu. Pojechał tam, bo dla niego nie ma rzeczy niemożliwych.

Jak on się nazywa? Musisz mnie z nim poznać.

KAW: Oczywiście, że muszę Cię poznać i mało tego, to jest mój osobisty kuzyn.

Słuchaj, jeśli to jeszcze jest prywata, to tym bardziej. My tutaj chcemy być taką wielką rodziną.
[śmiech]!

To jest totalna prywata [śmiech].

Właśnie o tobie mówiłem! [korytarzem przechodzi Łukasz Targosz z Michałem Turnauem, menedżerem]

[Michał] O mnie?

[Robert] Nie, o Targoszu, Michał, o Targoszu. Wszyscy mówią tylko o Targoszu.

[Michał] Żeby ktoś raz o mnie też coś powiedział.

[Robert] No o Tobie mówią, że przywozisz takie skarby do Krakowa. Z Krakowa do Krakowa. Przez Warszawę.

[Michał] Pozdrawiam Was serdecznie!

[Robert] Pozdrawiam! Przepraszam Cię...

KAW: Ale to prawda, że mówi się o Targoszu na FMF! A co do prywaty – gdyby to nie był mój kuzyn, pewnie nie wiedziałabym, że coś takiego się tutaj dzieje. Że człowiek, który

jest fanem Hansa Zimmera, był na dwóch jego koncertach tutaj w Polsce, że on dostrzega potrzebę poznania tego środowiska, żeby potem z kontaktów z tym środowiskiem korzystać. To młody chłopak, na trzecim roku studiów, potencjalny reżyser kina akcji i idzie tropem Polańskiego. Młody chłopak już teraz, dzięki FMF, rozumie potrzebę współpracy środowisk, i nie tylko ze scenarzystą czy z operatorem, ale i z osobami odpowiedzialnymi za muzykę i dźwięk.

Może trzeba takiego show... Przepraszam, tylko zerknę, czy tu się nic nie dzieje straszego [wyciąga telefon komórkowy]. Nie, nie dzieje się nic straszego, dobrze, wybacz [chowa komórkę]. Myślę, że to jest też bardzo ważne, to jest też wasza rola jako przyszłych krytyków, dziennikarzy, recenzentów, po pierwsze dobrze to rozumieć wszystko, co się tutaj dzieje. Najważniejsze w tym wszystkim są połączenia, i uświadamianie roli muzyki filmowej. Czy wy wiecie, że na wielką premierę „Mission Impossible” w Wiedniu, z Tomem Cruisem, nie zaproszono kompozytora? I jego agent, który tutaj jest na festiwalu musiał dzwonić do reżysera i mówić: „No ale słuchaj stary, przecież ty nie masz do czynienia z jakimś dostawcą contentu, tylko ty masz kompozytora, który zrobił znakomitą muzykę. Wszyscy kojarzą tematy z „Mission Impossible” itd., przecież to są najbardziej rozpoznawalne tematy”. No i ok, znaleźli dla kompozytora miejsce w ostatnim rządzie. Środowisko filmowe, reżyserów, producentów, jest równie okrutne, może nawet bardziej, w stosunku do kompozytorów, dla których zazwyczaj brakuje budżetu na koniec, dla których nie ma szacunku w tym przemyśle. Przez to kompozytorzy nie mają kontaktu z publicznością i dlatego są tak szczęśliwi, gdy tu przyjeżdżają. Hans Zimmer był totalnie zestresowany przed swoim koncertem w Krakowie. Bał się wyjść na scenę tutaj w hali ocynowni dwa lata temu.

KAW: A jeszcze do tego przed nim Goldenthal...

O tak. Jak usłyszał Goldenthala przed sobą, to po prostu bał się wyjść, bo zobaczył jak wielka jest muzyka Goldenthala. Ale ja mówię: „Ale Hans, Ciebie kochają tak samo. Musisz wyjść na tę scenę i to poczuć”. Wyszedł, zagrał wspaniale „Incepcję”, to było wielkie wydarzenie, w tej hali, w tej scenografii zwłaszcza. I teraz, kiedy go zobaczyłem podczas tournée w Polsce, jakim jest celebrytą, jak przemawia, jak elektryzuje tłumy, jak uwodzi, jak oni go słuchają, wpatrzeni w niego jak w obrazek.. byłem szczęśliwy, że tak się otworzył. Po koncercie w Krakowie w trakcie swojego międzynarodowego tournée powiedział mi na zapleczu: „To Ty mnie do tego przekonałeś Robert. Dziękuję”. Byłem w Remote Control trzy razy [studio nagrań Hansa Zimmera w Santa Monica, USA – przyp. KAW]. To jest po prostu piękny garaż, wyposażony w niebywałą sprzęt. Przed tym garażem jest pięknie zaparkowany Bentley Hansa Zimmera. Ale to nie jest wieżowiec, jakaś wielka Alvernia, coś, co robi wrażenie z zewnątrz. Nie, bo to, co tam jest wielkie, jest między ludźmi, tkwi w technologii, tkwi w inspiracji tych wszystkich kompozytorów. A przecież nasi goście, Harry Gregson-Williams, Klaus Badelt, John Powell, Atli Örvarsson – oni wszyscy zaczęli u Hansa Zimmera, uczyli się, jaką drogą iść. Jeśli możecie, to spróbujcie pisać otwarcie o tym, żeby szukać w tym wszystkich połączeń, bo ta branża tego potrzebuje, bez połączeń nie ma rozwoju, nie ma wymiany, nie ma rozwoju rozumianego jako rozwój osobisty. Nie ma kariery.

Aleksandra Górka: Festiwal z roku na rok coraz większa ma renomę, czy to już jest ten etap, że kompozytorzy czy filmowcy zgłaszają się do was, że chcą wziąć udział?

Oni się wstydzą sami zgłaszać, są czasami zbyt nieśmiali, ale ich agenci bombardują nas oczywiście propozycjami. Są wielcy kompozytorzy, którzy o tym marzą i naprawdę chcą tu być, ale też wiedzą, że w biznesie filmowym są tymi ostatnimi, a przez to są zależni od obsuw w zdjęciach, obsuw w postprodukcji, uzależnieni od dostępności orkiestr i itd., więc nie

zawsze mogą przyjechać do nas, nawet jeśli bardzo chcą. Ta ich rola jest niebywale niewdzięczna i bardzo często mamy wielkich kompozytorów, którzy chcą tu przyjechać, ale ta data im nie pasuje. Miał być Abel Korzeniowski w tym roku, ale miał ostatni sezon „Penny Dreadful” [serial TV, polski tytuł „Dom grozy” – przyp. AG] pisze muzykę, musi co tydzień oddać muzykę do nowego odcinka, to jest fabryka. Słyszałem taką anegdotę na gali nagród BAFTA, jak jeden z kompozytorów pytał drugiego: miałeś już szczęście być w Krakowie? I podobnie pytają się reżyserzy między sobą: miałeś już szczęście współpracować z Alexandrem Desplatem? To jest ten sam typ szczęścia dla jednych i drugich, być w pewnym środowisku, w pewnej przestrzeni. Ja jestem oczywiście z tego bardzo dumny.

Agnieszka Cieślak: Z jakim wydarzeniem jesteś osobiście związany? Które było dla Ciebie najważniejsze, było takim oczkiem w głowie, jeżeli chodzi o tę edycję?

Drone sounds. To był taki koncert, w którym bezkompromisowo byłem od początku do końca: miała być taka liczba kompozytorów, utworów i dokładnie z tych filmów, 100% światowych premier. Na scenie mieliśmy tytaniczny skład orkiestry, elektronika, 14 solistów, fale Martenota, niebywałe wręcz instrumenty. Wiem, że takie koncerty są nie do powtórzenia, nikt inny więcej nigdzie ich nie wykona, można wykonać części, ale jest też niewiele festiwali świata, które byłyby w stanie wydać środki na zrobienie czegoś tak niebywałego. Ten koncert będzie dla mnie najważniejszym koncertem tegorocznej edycji. Właściwie dwa, nie, jeszcze trzy! Odkryciem był Aleksander Dębicz. Cinematic Piano to koncert, który zrobiłem, bo pomyślałem sobie: „fajny jest ten chłopak, bardzo podoba mi się jego płyta, a zrobię taki eksperyment w małej sali, zobaczymy”. A tu kilku minutowe owacje na stojąco, trzy bisy, niebywała wyobraźnia, myślenie formą, pastisz „Ghostwriter” Alexandra Desplata, cała orkiestra pod palcami, to było odkrycie. I Paweł Kaczmarczyk, który trzy lata pracował

nad projektem rekonstrukcji „Kapera & Warsa”. Powstało coś niebywałego, do tego jeszcze wyszła płyta, wszystko jeszcze w niebywałych iluminacjach, pięknej scenografii teatralnej, która też powstała na nasze zamówienie, niesamowite przeżycie. Ale też jestem bardzo dumny z naszej młodej orkiestry „FMF Youth Orchestra”.

KAW: Czym zaskakują młodzi muzycy?

Dzisiaj oniemiałem na koncercie w filharmonii: mamy 14-letniego puzonistę, który gra lepiej niż niejeden filharmoniczny solista. Solo trąbki innego 14-latka było takie, że gdyby to zagrał muzyk NOSPR, pewnie byśmy nie odróżnili. Przepraszam za to porównanie, ale naprawdę tak jest. Może to porównanie jest nazbyt śmiałe, ale to jest przyszły Stańko. Grupa dęta to są dzieciaki, które za chwilę mogłyby nagrywać muzykę w Abbey Road. Najważniejsze jest, co my z tym zrobimy? Troje najważniejszych kompozytorów animacji kreskówek Warnera przyjechało na ten koncert. To było światowe prawykonanie tego repertuaru w ich obecności. Troje zdobywców nagrody „Emmy”, a tu gra orkiestra dzieciaków. Za chwilę grają w Lusławicach w Europejskim centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego, dyryguje nimi Monika Bachowska. To wszystko ma dla mnie ogromne znaczenie. Mniejsze znaczenie mają te wielkie spektakularne widowiska, bo one są po to też, aby zgromadzić wielotysięczną publiczność. A właśnie te drobne rzeczy: premierowy repertuar, kobieta za pulpitem, obecność kompozytorów, edukacja kompozytorów, scena filharmonii dla młodych muzyków, to jest to, co naprawdę robi ze mnie człowieka spełnionego. Organizatorzy festiwalu dziś muszą być odpowiedzialni na wielu różnych poziomach, od troski o osoby niedowidzące, niepełnosprawne, dla których ten festiwal musi być dostępny, a kończąc na kompozytorach branży, którzy muszą mieć to poczucie, że stworzyli muzykę nie tylko do filmu ale taką, którą można też zagrać dla ludzi na żywo.

Aleksandra Górka: A czy nagrywacie i rejestrujecie i myślicie o tym, żeby wydać taki koncert, jak np. muzyki dronowej, czy koncert orkiestry dziecięcej?

W miarę możliwości finansowych to robimy. W części przypadków nie jest to możliwe, bo orkiestra podwaja stawkę za wykorzystanie nagrania na wszystkich polach eksploatacji, a czasami nie zgadza się na to studio. Jest nam bardzo trudno, bo zgodnie z prawem można pokazać jedynie 10% obrazu ekranu. Ale większość utworów od czterech lat rejestrujemy, wszystkie suity z gali seriali zostały wpuszczone w internet. Na naszym kanale na Youtubie, „Incepcję” widziało 100 000 ludzi, 300 000 ludzi zobaczyło „Wikingów” z Trevorem Morrisem. W jakość tego dużo inwestujemy. Koncert Szekspirowski ma piękną rejestrację Jocelyn Pook z „Kupca weneckiego”, czy „Burza” Elliota Goldenthala. Dla nas jest to bardzo ważne, żeby po każdym festiwalu coś zostało, musi zostawać, jak nie zostanie, to możemy tylko o tym opowiadać, czy pokazywać zdjęcia. Ale jest to niezwykle kosztowne, jest to trudne, stresujące, ale czujemy, że to jest ważne.

Katarzyna Goszcz: FMF cały czas się rozwija, czego przykładem są chociażby warsztaty krytyki muzycznej, które się tutaj premierowo odbyły. Jak chce Pan utrzymać tendencję rozwoju?

Nie o wszystkim mogę powiedzieć, bo to też jakaś część marketingu festiwalu, który po prostu się komunikuje w odpowiednim czasie, żeby pokazać pewien lifting albo jakąś zmianę, której wszyscy oczekują. Ale z pewnością zależy mi na wzmocnieniu połączeń z producentami, reżyserami, z biznesem filmowym. Na pewno położę też większy nacisk na europejski rynek filmowy, bo Hollywood rozpala wyobraźnię, ale pieniądze i rzemiosło jest też tutaj i trzeba to podkreślić. Na pewno będziemy kontynuować jazzowe odkrycia i kameralne granie na festiwalu, bo jak się okazuje, nie tylko wielkich widowisk oczekuje publiczność, ale potrzebuje

koncertów bardziej kameralnych, o intymnym klimacie. Na pewno chcemy wrócić silniej do „EkoFMF” bo to jest ważne, bo też muzyka natury jest dla nas wspaniałym materiałem do pokazywania, że świat, w którym żyjemy jest wielkim źródłem muzyki filmowej.

KAW: A do tego dochodzi 10-lecie!

No i oczywiście mamy 10-lecie, więc chciałabym mieć chociaż dziesięć koncertów na tym festiwalu i chciałabym utrzymać ekspansję festiwalu w regionie, w Katowicach, w Łusławicach, być może w innych miejscach w Małopolsce. Będziemy nad tym pracować w najbliższych miesiącach. Jeśli chodzi o warsztaty krytyki muzycznej, to sprostuję, takie warsztaty już się raz odbyły, ale niebyły tak dobrze przygotowane i nie miały tak dobrych partnerów, więc dziękuję IMIT-owi i Presto nie tylko sfinansowanie, ale też za koordynację tego projektu, bo w tej wielkiej machinie festiwalu trudno jest poświęcić dużo uwagi każdemu zagadnieniu, a prawda jest taka, że ono jest kluczowe i mogę tylko mieć nadzieje, że dyrektor Andrzej Kosowski, Kinga Wojciechowska, naczelna Presto będą zawsze partnerami kolejnych edycji i że będzie jeszcze więcej zgłoszeń i scena krytyki muzycznej będzie się rozwijała. Zachęcam, jeśli macie radość w pisaniu tekstów na temat muzyki, do udziału w FMF każdego roku. Tu na festiwalu dostajecie prawdziwe doświadczenie życiowe. Czasem nie jest łatwo przebić się z własnym tekstem, ale nie szkodzi, prowadźcie blogi, piszcie w internecie, dzielcie się z innymi waszymi przemyśleniami. Czy wy sobie wyobrażacie, że FMF jest największym festiwalem tego miasta, a prasa codzienna, dwa największe tytuły: „Dziennik Polski” i „Gazeta Wyborcza” w ogóle nie odnotowują jego obecności? Mieliliśmy trzech zdobywców Oscara na tym festiwalu, mieliśmy światowe premiery, wielką promocję orkiestr: NOSPR, AUKSO, Akademia Beethovenowska. Ja nie mówię tego z goryczą, mówię to z niedowierzaniem. Tak naprawdę nie ma kto o tym pisać. Natomiast jest niebywała liczba ludzi, która chce

to czytać, festiwal żyje na Twitterze, Instagramie, w fotosferze, żyje też w blogosferze. Milion udostępnień w internecie. To niewyobrażalne. To cała populacja Krakowa zaangażowana w dzielenie się emocjami.

KAW: My też będziemy się tymi emocjami dzielić.

Musicie też o tym myśleć, że wielu ważnych dziennikarzy dzisiaj swoją wagę uzyskuje dlatego, bo sami z siebie czują potrzebę pisania. Nie piszą na zlecenie, nie dlatego, że ktoś coś zamówił, i dlatego to się dzieje, tylko dlatego, że chcą się podzielić swoimi wrażeniami, że chcą skrytykować, w pozytywnym i negatywnym sensie, recenzować i wrzucają swój głos w sieć, która jest dzisiaj źródłem wiedzy także o muzyce i wydarzeniach muzycznych. Chcę podkreślić, że dobrze, że jest taki magazyn, jak Presto, bo takich brakuje na polskiej scenie, ale też i na międzynarodowej scenie jest bardzo mało magazynów tego typu. Jakość, którą Presto nam daje, jest nie do porównania, daje wszystko to, co jest częścią tożsamości tego festiwalu, że to jest troszeczkę „vogue”, „life-style” oraz daje konkretną wiedzę. Autorzy mają odpowiednie przygotowanie, to jest po prostu dobre pisanie. I tego wam też życzę w waszej pracy, żebyście miały tego stylu, rzemiosła dziennikarskiego, rzetelności, szczerości w pisaniu, ale przede wszystkim potrzeby pisania jak najwięcej, bo to jest najważniejsze.



Program „Krytyka muzyczna 2.0” został stworzony i zainaugurowany przez Instytut Muzyki i Tańca w 2011 roku. Celem programu jest rozwój i podnoszenie jakości polskiej krytyki muzycznej. Adresowany jest do polskich muzykologów, teoretyków muzyki, recenzentów i krytyków, oraz do osób reprezentujących szeroko rozumianą humanistykę, które zainteresowane są poznaniem zasad krytyki muzycznej lub chcą polepszyć swój warsztat w dziedzinie publicystyki muzycznej.

Program obejmuje kształcenie uczestników w obszarach krytyki muzyki koncertowej oraz krytyki operowej i baletowej. Na każdą edycję programu składa się wykład teoretyczny, warsztaty z wybranej dziedziny krytyki muzycznej oraz publikacja napisanych przez uczestników tekstów.

Od 2011 roku zostało zrealizowanych pięć edycji programu, poświęconych krytyce muzyki współczesnej, jazzowej, operowej, fonografii oraz muzyki filmowej. Wykłady i warsztaty w ramach programu poprowadzili Michał Bristiger, Andrzej Chłopecki, Jan „Ptaszyn” Wróblewski, Maciej Karłowski, Małgorzata Komorowska, Daniel Cichy, Grzegorz Michalski, Kacper Miklaszewski, Kinga Wojciechowska i Mariusz Gradowski.

W programie wzięło dotąd udział 22 uczestników. Przedmiotem recenzji i relacji były takie wydarzenia, jak koncert inauguracyjny 54. Międzynarodowego Festiwalu „Warszawska Jesień” (2011), LOTOS JAZZ FESTIWAL ‘14, Bielska Zadymka Jazzowa (2012), XX Bydgoski Festiwal Operowy (2013) i Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie (2016). Podczas edycji specjalnej programu, realizowanej w Roku Lutosławskiego (2015), recenzowane były wydawnictwa płytowe z muzyką Witolda Lutosławskiego.

Efekty realizacji programu to ponad 60 napisanych przez uczestników tekstów – recenzji koncertów i płyt, relacji i wywiadów. Wszystkie zostały opublikowane na stronie internetowej Instytutu Muzyki i Tańca. Część powstałych w ramach programu tekstów została także opublikowana drukiem lub w formie elektronicznej na łamach Ruchu Muzycznego, Jazz Forum, MEAKULTURA, Presto/prostoomuzyce.pl, jazzarium.pl, oraz w publikacji „Krytyka muzyczna. Krytyka czy krytyki?” (Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego 2011).

„Krytyka muzyczna 2.0” – muzyka filmowa

V edycja programu „Krytyka muzyczna 2.0” odbyła się w dniach 25 – 29 maja 2016 roku podczas 9. Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie. Edycja poświęcona była krytyce muzyki filmowej, a realizowana przez Instytut Muzyki i Tańca we współpracy z Krakowskim Biurem Festiwalowym i magazynem muzycznym „Presto. Muzyka – Film – Sztuka”.

Udział w programie obejmował uczestnictwo w wykładzie teoretycznym, warsztatach, wydarzeniach towarzyszących i koncertach Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie, oraz publikację powstałych podczas warsztatów tekstów.

Wykład inauguracyjny wygłosił Mariusz Gradowski (*Zobaczyć i usłyszeć. O krytyce muzyki filmowej*; Pałac Krzysztofory, 25 maja 2016). Kilkudniowe warsztaty prowadziła i opiekę nad grupą objęła Kinga Wojciechowska.

W programie wzięło pięć, wybranych w trybie konkursowym uczestniczek:

**Agnieszka Cieślak, Katarzyna Goszcz, Aleksandra Górka,
Magdalena Juźwik i Żaneta Kicińska.**

dr Mariusz Gradowski – muzykolog, dziennikarz i publicysta muzyczny. Adiunkt w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (prowadzi m. in. zajęcia poświęcone muzyce filmowej, rockowej i jazzowej). Współpracuje z Programem 2 Polskiego Radia, gdzie współtworzy m. in. poświęconą muzyce filmowej audycję „Muzykę w kadrze”. Publikował m.in. w „Glissandzie”, „Fragile”, „Culture.pl” oraz na portalu NINA „Muzykotekaskolna.pl”.

Kinga Wojciechowska – właścicielka i redaktor naczelna magazynu „Presto. Muzyka – Film – Sztuka” i portalu prostoomuzyce.pl. Z wykształcenia ekonomistka, z doświadczeniem biznesowym, miłośniczka dobrej muzyki – słuchanej na żywo i z płyt. Studiowała muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim. W 2012 roku stworzyła nowoczesny kwartalnik o muzyce klasycznej, filmowej i sztukach wizualnych. Prywatnie – matkuje, żegluje, jeździ na nartach, chodzi po górach, czyta dobre książki, ogląda dobre filmy, podróżuje; prowadzi warsztaty dziennikarskie i spotkania z muzyką dla najmłodszych.



© Instytut Muzyki i Tańca
Warszawa, 2016

