

Tomasz Korzeniowski

Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie w latach 2008-2011

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 6, 217-245

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Tomasz KORZENIOWSKI

AJD Częstochowa

Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie w latach 2008–2011

Niniejszy artykuł przedstawia genezę, repertuar i przebieg Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie w latach 2008–2011.

Pisząc o muzyce filmowej, chciałem przede wszystkim przybliżyć jej historię oraz funkcję, jaką pełni w środowisku muzycznym. Mimo stale rosnącej popularności jest to jeszcze nadal gatunek mało znany dla przeciętnej grupy odbiorców. Ze względu na dominującą rolę obrazu, muzyka w kinie jest często niezauważana i niedoceniana. Dlatego też mnie, jako miłośnikowi dźwięków wielkiego ekranu, omówienie tego zagadnienia wydaje się rzeczą ważną i wartą uwagi, która jednocześnie sprawi mi wiele satysfakcji.

1. Muzyka filmowa – rys historyczny

[...] nawet jeżeli muzyka pełni rolę tylko tła bez jakiegokolwiek dramatycznego znaczenia, twoje pierwsze wrażenie pustki, bezcielesności obrazu, przeradza się w bardziej kompletne doświadczenie. Dalej nie ma słów [...]. Ale obecność muzyki w jakiś sposób sprawia, że obrazy wyświetlane na ekranie stają się bardziej kompletnymi, aniżeli tylko dwuwymiarowymi cieniami [...]¹.

Ta wypowiedź Richarda Davisa uświadamia nam, iż film od początku swojego istnienia domagał się muzyki. Ale jak doszło do tego, że w przeciągu kilku dekad stała się ona nieodłącznym elementem obrazu, współistniejącym z nim do tego stopnia, że trudno sobie dziś wyobrazić X Mużę bez *soundtracków*? Co sprawiło, że niektóre partytury przeszły do historii kina (może nawet do historii muzyki) jako arcydzieła, a twórcy muzyki filmowej traktowani są na równi z najwybitniejszymi kompozytorami muzyki poważnej? W jaki sposób ich dzie-

¹ R. Davis, *Complete Guide to Film Scoring*, Boston 1999, s. 26.

ła zdobyły uznanie na całym świecie, nagrywane i wykonywane przez znakomitych muzyków?² Odpowiedzi na te pytania nie są jednoznaczne, ponieważ wiele czynników w różny sposób oddziaływało na kształtowanie się potrzeby umuzyycznienia niemego filmu. Nie były to tylko – wbrew pozorom – czynniki związane z rozwojem nowo powstałej sztuki. Czasem aż trudno uwierzyć, jak trywialne i błahe powody wpłynęły na dzisiejszy kształt i specyfikę muzyki filmowej³. Zdając sobie sprawę z tego, jak obszerne jest zagadnienie historii muzyki filmowej, postaram się pokrótce je omówić.

1.1. Muzyka kina niemego

28 grudnia 1895 roku w Salonie Indyjskim paryskiej „Grand Cafe” wyświetlono dwuminutowy obraz pt. *Wyjście robotników z fabryki Lumière w Lyonie* (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*), który otworzył półgodzinny seans *Kinematografu Lumière*. Data ta oficjalnie uznawana jest za moment narodzin kina⁴. Właśnie tego dnia, gdy bracia Lumière testowali swój nowy wynalazek, kinematograf, nastąpiła pierwsza próba połączenia niemego filmu z muzyką. Płatny seans wzbogacony był bowiem fortepianowym akompaniamentem Emile Maravał⁵. Wydawać by się mogło, że decyzja o udźwiękowieniu pokazu musiała być podyktowana jakąś szczytną artystyczną ideą. Nic bardziej mylnego...

[...] Zadaniem pianisty, tzw. tapera, czy małego zespołu orkiestrowego nie było bynajmniej dostarczanie artystycznych wzruszeń, ale zagłuszanie terkotu aparatu projekcyjnego, odciążanie jednego, wyłącznie zaangażowanego zmysłu wzroku dostarczaniem słuchowi wrażeń, których odbiór nie wymagał najłżejszego wysiłku. Muzyka – tak jak w kawiarni – była tylko obecna, a to, w jakim stopniu będzie się na nią zwracało uwagę, zależało wyłącznie od dobrej woli odbiorcy. Dźwięk nie był częścią spektaklu, przepływał obok, nie wchodził w żaden związek z pantomimą cieni [...]⁶.

Dziś współczesnemu miłośnikowi muzyki filmowej trudno sobie wyobrazić, że główny powód jej powstania był tak prozaiczny, żeby nie powiedzieć prostacki – zagłuszanie skrzypienia krzeseł, odgłosów kaszlu lub komentarzy widzów, głośniego dźwięku pracy projektora filmowego oraz gwaru ulicznego dolatującego zza okna⁷. Nie ma się jednak czemu dziwić, skoro początki historii filmu to okres prymitywów i kina jarmarcznego⁸, podziwianego przez odbiorcę, który był bardziej gapiem niż widzem.

² R. Piaskowski, *Usłyszeć filmy*, „Magazyn Festiwalowy”, Krakowskie Biuro Festiwalowe, maj 2009, s. 6.

³ Źródło: <http://filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=0&id=62> [stan z 10.12.2010].

⁴ J. Płażewski, *Historia filmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995, s. 8.

⁵ R. Piaskowski, *Usłyszeć filmy*, s. 6.

⁶ A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, PWM, Kraków 1968, s. 8.

⁷ Źródło: <http://filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=0&id=62> [stan z 10.12.2010].

⁸ J. Płażewski, *Historia filmu*, s. 8.

[...] Muzyka towarzysząca filmom niemym (od końca XIX w.) nie była właściwie muzyką filmową, gdyż posługiwała się (dla celów ilustracyjnych) fragmentami utworów powstałych niezależnie od filmu. Starano się wprawdzie synchronizować zjawiska wizualne z muzyką, a nawet komponować muzykę do niektórych filmów, ale więź obu przebiegów nie była organiczna ze względu na odmienne warunki realizacji. Muzyka wykonywana „na żywo” towarzyszyła technicznej projekcji taśmy filmowej [...]⁹.

Ilustrowała sceny pogoni, wyznań miłosnych, sceny batalistyczne lub kłótnię rodzinną¹⁰. U progu XX wieku wykształciły się trzy sposoby tych ilustracji:

- adaptacje partytur z kanonu muzyki poważnej,
- adaptacje znanych melodii i piosenek (religijnych, patriotycznych, ludowych i rozrywkowych),
- nowy materiał stworzony w toku prac nad oprawą muzyczną do danego filmu.

Oczywiście nie pojawiły się one w tym samym czasie i nie stworzyły uniwersalnego schematu, który stanowiłby podstawę do tworzenia wczesnej muzyki filmowej. Stały się jednak punktem wyjścia w dalszym rozwoju gatunku¹¹.

Do momentu powstania tzw. systemu studyjnego, który pojawił się w Stanach Zjednoczonych w drugiej połowie XX wieku, za przygotowanie odpowiednich opraw muzycznych odpowiedzialni byli w głównej mierze właściciele placówek wyświetlających filmy. Zatrudniali oni specjalnych ludzi – kierowników artystycznych, bądź (w większych ośrodkach) dyrektorów muzycznych, którzy w zależności od możliwości kina gromadzili zbiory utworów lub nawet całych partytur, wykorzystywanych następnie do tworzenia opraw muzycznych. Były to najczęściej utwory klasyczne i muzyka sceniczna (opery, uwertury, kantaty). Niestety, większości kin nie było stać na utrzymywanie tak wielkich zbiorów – liczących czasami kilkanaście tysięcy woluminów – nie mówiąc już o posiadaniu własnych dyrektorów muzycznych i wykonawców, mających prezentować zgromadzone w bibliotekach utwory. Co więcej, duże, prężnie działające ośrodki, mimo zaplecza ludzi i bogatych zbiorów muzycznych, skarżyły się na to, że zgromadzone w ich archiwach melodie nie zawsze nadają się do ilustrowania filmów. W związku z tym zaczęto sięgać po inne rozwiązania¹².

W 1908 roku Camil Saint-Saëns napisał pierwszą partyturę stworzoną specjalnie na potrzeby kina¹³. Zaangażowanie Saint-Saënsa i wielu innych wybitnych artystów (literatów, aktorów, scenarzystów) przy filmie *Zabójstwo księcia Gwizjusza* (*L'Assassinat du duc de Guide*) miało być kluczem do nadania X Muzie statusu sztuki. I choć z dzisiejszej perspektywy film ten oceniany jest jako artystyczne fiasko, to niewątpliwie przeszedł on do historii muzyki filmo-

⁹ Z. Lissa, *Filmowa muzyka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 2001, s. 261.

¹⁰ R. Piaskowski, *Usłyszeć filmy*, s. 6.

¹¹ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=3&id=63> [stan z 10.12.2010].

¹² Tamże.

¹³ A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie...*, s. 10.

wej jako pierwszy przykład tworzenia muzyki inspirowanej filmem, a co ważniejsze – dla filmu¹⁴. Zanim jednak autorskie partytury na stałe zagościły w przemyśle filmowym, ten musiał przejść etap centralizacji całego procesu produkcyjnego¹⁵.

Przełomowym wydarzeniem dla rozwoju muzyki filmowej było powstanie pierwszych podręczników opisujących metody budowania poszczególnych nastrojów za pomocą muzyki. Odpowiednie dopasowanie melodii, dynamiki oraz stopnia dramaturgii niosło za sobą ogromne możliwości. Zauważyli to już pionierzy kinematografii oraz właściciele kin, którzy zaczęli angażować muzyków do ilustrowania pokazów publicznych. Brak odpowiedniej wiedzy merytorycznej akompaniatorów kinowych, dynamiczny rozwój przemysłu filmowego, jak również systematyczne zwiększanie się liczby kin i wyświetlanych w nich obrazów spowodowało, że opracowanie uniwersalnego podręcznika dla kompozytorów wkraczających dopiero w świat filmu stało się priorytetem. Prace prowadzone na wielu płaszczyznach doprowadziły do powstania poradników, zwanych antologiami, kartotekami lub bibliotekami muzycznymi. Kartoteki zawierały w znacznej mierze gotowe kompozycje, choć zdarzały się również dzieła autorskie. Pozwoliło to wykonawcom w różny sposób interpretować, zmieniać oraz kreować nastroje budowane przez określony utwór¹⁶.

Pionierem w dziedzinie poradników do tworzenia partytur filmowych była firma Edison Company, która od 15 września 1909 roku na łamach własnego wydawnictwa publikowała dwustronicowe kartoteki muzyczne, mające pomagać w ilustrowaniu filmów wyprodukowanych przez Thomasa Edisona. Inny Amerykanin, Frelinger Gregg, stworzył antologię, w której oprócz olbrzymiej ilości melodii oddających różne nastroje i stany emocjonalne znalazły się również przykładowe tematy przypisywane konkretnym bohaterom, uporządkowane według ich cech charakteru¹⁷.

Jedną z najbardziej cenionych była kartoteka *Sam Fox Moving Picture Music*, stworzona przez Johna Stepana Zamecnika. Pierwszy z czterech woluminów wydany został w 1913 roku. Zawierał 23 krótkie melodie na fortepian, przeznaczone zwłaszcza dla początkujących pianistów pracujących w małych, podmiejskich kinach. Zamecnik trafił w samo sedno ówczesnego zapotrzebowania rynkowego, co potwierdza znawca muzyki filmowej, Rodney Sauer, w jednej ze swoich publikacji:

[...] Jeżeli owa bardzo wczesna muzyka filmowa oferowała proste i naiwne melodie, to tylko i wyłącznie dlatego, że taka ona po prostu była. Filmy z 1913 roku to głównie melodramaty, westerny, filmy przygodowe (podróżnicze) oraz lekkie komedie i Zamecnik

¹⁴ I. Rammel, *O muzyce filmowej*, cz. 2: *Z historii muzyki filmowej – kierunki i twórcy*, „Wychowanie Muzyczne w Szkole” 1986, nr 3, s. 147.

¹⁵ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=3&id=63> [stan z 10.12.2010].


¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

doskonale sprawdzał się w tych gatunkach. Muzyka ta komponowana była i dedykowana głównie dla początkujących pianistów, grających w ciemności, zerkających kątem oka na film wyświetlany za rogiem [...]»¹⁸.

SAM FOX MOVING PICTURE MUSIC		
By J. S. ZAMECNIK		
VOL. I	PRICE 50 CENTS	
CONTENTS		
		Page
Festival March		2
Indian Music		3
Oriental Veil Dance		4
Chinese Music		5
Oriental Music		6
Mexican or Spanish Music		8
Funeral March		9
Death Scene		9
Church Music		10
War Scene		
Part 1 (In Military Camp)		11
Part 2 (Off to the Battle)		12
Part 3 (The Battle)		12 and 13
Cowboy Music		14
Grotesque or Clown Music		15
Mysterioso-Burglar Music		16
Mysterioso-Burglar Music		16
Hurry Music (for struggles)		17
Hurry Music (for duels)		17
Hurry Music		18
Hurry Music (for mob or fire scenes)		19
Storm Scene		20
Sailor Music		21
Fairy Music		21
Plaintive Music		22
Plaintive Music		23

Copyright MCMXXIII by Sam Fox Publishing Co., Cleveland, Ohio. (International Copyright Secured)

Published by Sam Fox  Pub. Co. Cleveland, O.

Rys. 1. Spis treści *Sam Fox Moving Picture Music*

Źródło: <http://filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=0&id=63>.

Sam Fox Moving Picture Music zawierał muzykę opisującą między innymi sceny batalistyczne, sekwencje gonitwy, śmierci, żeglugi, a także melodie przypisane grupom etnicznym. Były to krótkie tematy, które cechowała harmonia i prostota¹⁹.

W 1924 roku ukazała się kolejna znacząca, 600-stronicowa antologia – *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. Jej autorem był Erno Rapee, kompozytor i dyrygent węgierskiego pochodzenia, który w swoim dziele zawarł 370 fragmentów muzycznych, uszeregowanych pod względem nastrojów panujących w filmach. Rapee wprowadził na grunt muzyki filmowej wiele interesujących rozwiązań, np. scenom o zabarwieniu romantycznym przypisał temat miłosny ze smyczkami i fortepianem. Zwyczaj ten zadomowił się w filmie na stałe, a antologia wspomnianego autora pozostała w użyciu nawet po rewolucji dźwiękowej. Nie można też pominąć faktu, że spośród setek zapisów nutowych z *Motion Picture Moods* zdecydowana większość to muzyka autorska.

¹⁸ Źródło: http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/21_int_2.htm [stan z 01.01.2011].

¹⁹ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=3&id=63> [stan z 10.12.2010].

Erno Rapee, głosząc potrzebę silnego związku pomiędzy narracją a muzyką, oraz ujednoczenia tych dwóch elementów, był jednym z pierwszych przedstawicieli paralelizmu w muzyce filmowej. Twierdził, że aby zaspokoić potrzeby widowni, należy kształtować muzykę tak, by ilustrowała dobrą lub złą naturę postaci, wydarzenia lub miejsca akcji. W tym celu umieszczał w swoich publikacjach liczne porady, m.in. odnośnie do aranżacji i doboru instrumentarium.

Podręczniki i kartoteki znacząco przyczyniały się do powstawania autonomicznych opraw muzycznych, dostarczając potrzebną ku temu wiedzę. Mimo to umiejętność abstrakcyjnego myślenia oraz wyobraźnia były niezbędne, aby pierwsze autorskie partytury mogły się na stałe zadomowić w filmie²⁰.

1.2. Złota era w muzyce filmowej

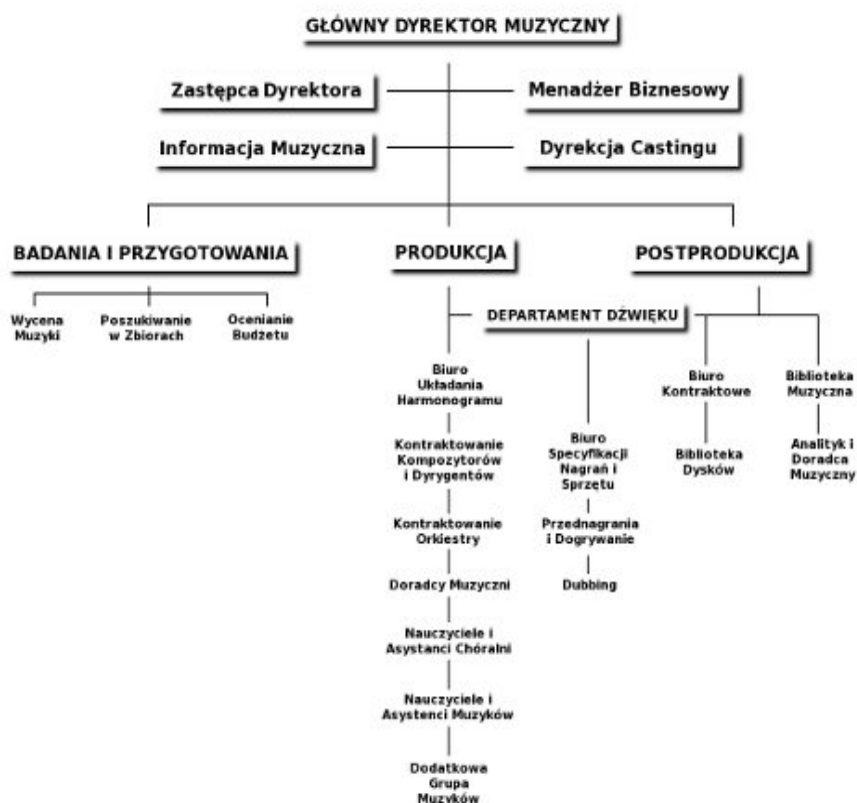
W ciągu następnej dekady w dziedzinie kinematografii zaczęły zachodzić coraz dalej idące zmiany. 6 października 1927 roku w Ameryce wyświetlono publicznie pierwszy film dźwiękowy i mówiony. *Śpiewak jazzbandu* (*The Jazz Singer*), wyprodukowany przez wytwórnię braci Warner, zapoczątkował nową erę w historii filmu. W ciągu niespełna dwóch lat sztuka niemej kinematografii, tak mozolnie dopracowywana przez lata, nagle legła w gruzach²¹. Postępująca rewolucja dźwiękowa i rozwój musicalowych form filmowych sprawiły, że kino w USA wzbudzało ogromne zainteresowanie. Ze statystyk wynika, iż sale kinowe co tydzień odwiedzało ponad 65% społeczeństwa, czyli około 80 milionów ludzi²². Powstawały nowe placówki wyświetlające filmy oraz ośrodki produkcyjne (m.in. Metro-Goldwyn-Meyer, Warner Bros, Paramount, Twentieth, Century Fox czy Radio Keith Orpheum). Okres tak dynamicznych przemian i rozwoju nazwano złotą erą kinematografii amerykańskiej, a tzw. system studyjny, stał się jej fundamentem przez niemalże trzy dekady²³.

²⁰ Tamże.

²¹ J. Płażewski, *Historia filmu*, s. 75.

²² R.M. Prendergast, *Film Music, A Neglected Art*, London 1992, s. 36.

²³ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=2&id=68> [stan z 05.01.2011].



Rys. 2. Struktura Departamentu Muzycznego w systemie studyjnym
 Źródło: <http://filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=0&id=68>.

Wizja kina jako źródła olbrzymiego zysku początkowo nie wywarła dobrego wpływu na rozwój muzyki filmowej. Jej twórcy, którzy do tej pory cieszyli się względną autonomią, teraz musieli podporządkować się producentowi mającemu decydujący głos w każdej sprawie, nie wyłączając nawet doboru języka stylistycznego muzyki czy aparatu wykonawczego. Za produkcję partytur filmowych odpowiedzialne były tzw. Departamenty Muzyczne, działające w strukturach studyjnych. Skutkiem tego muzykę filmową lat trzydziestych postrzegano nie jako sztukę, lecz produkt przemysłowy, który powstał dzięki pracy kilkuset osób. Choć niewątpliwą zaletą takiego systemu było szybkie tempo pracy, to jednak warto zastanowić się, jak duży wpływ wywarło ono na estetykę kompozycji²⁴.

Mówiąc o muzyce filmowej lat trzydziestych, czterdziestych, a nawet pięćdziesiątych, często używa się terminu *classical film score* (klasyczna partytura filmowa). Wypracowano wówczas uniwersalny język muzyczny, który stał się fundamentem dla dzisiejszej muzyki filmowej. Nie ograniczał się on jedynie do

²⁴ Tamże.

muzycznej ilustracji. „Opowiadał” odbiorcy o rzeczach, których nie można było dostrzec na ekranie. Twórcą klasycznej partytury filmowej był austriacki kompozytor Max Steiner, który pisząc pierwszą kompletną ścieżkę dźwiękową do filmu *Symphony Of Six Milion*, rozpoczął złotą erę muzyki filmowej. Jego liryczne partytury, pełne romantycznego brzmienia orkiestry symfonicznej, podbiły serca widzów. W innych nie brakowało patosu i podniosłości²⁵. Steiner zaczerpnął od Ryszarda Wagnera koncepcję *leitmotivu*²⁶, krótkiego motywu muzycznego, przypisanego danej postaci, miejscu lub przedmiotowi. *Leitmotivy* do dziś są nieodłącznym elementem warsztatu kompozytorskiego twórców muzyki filmowej.

Nastaly czasy symfonicznych ścieżek dźwiękowych. Za przykładem Steinera poszli inni kompozytorzy, tacy jak: Jerry Goldsmith, Marice Jarre, Bernard Herrmann, David Raksin, Hugo Friedhofer i oczywiście Alfred Newman. Ten ostatni, czerpiąc inspiracje z nastroju scen, wykreował własną metodę kompozycji. Wykorzystując impresjonistyczny styl, ukazywał emocje i myśli bohaterów, co wywierało znaczący wpływ na odczucia widzów. Stworzył również zupełnie nowy sposób nagrywania muzyki filmowej, odtwarzając gotowy film podczas nagrania. Taśma oznaczona była symbolami, które umożliwiały dyrygentowi zachowanie tempa i synchronizację muzyki z akcją. System Newmana okazał się tak doskonały, że wykorzystywany jest do dziś, oczywiście w udoskonalonej formie²⁷. Nie bez znaczenia było również otrzymanie przez Newmana Oscara za muzykę do filmu *Pieśń o Bernadette (Song of a Bernadette)*, dzięki któremu na rynku pojawił się pierwszy album ze ścieżką dźwiękową. Od tej chwili sprzedaż płyt z muzyką filmową przynosiła coraz większe dochody dla studiów filmowych, spełniając jednocześnie oczekiwania miłośników *soundtracków*²⁸.

Wzrost popularności muzyki symfonicznej, tworzonej na potrzeby filmu, zachęcał do współpracy także kompozytorów klasycznych. Przykładem może być choćby Sergiusz Prokofiew, który znalazł zastosowanie dla muzyki neoklasycznej w filmach Siergieja Eisensteina, komponując ścieżki dźwiękowe pełne ilustracyjności, ekspresji, humoru i elementów muzyki ludowej. Oprócz Prokofiewa, komponowaniem dla potrzeb filmu zajmowali się tak wybitni twórcy, jak: Dymitr Szostakowicz, Aram Chaczaturian, Dymitr Kabalewski, Arthur Honegger, Hanns Eisler, a nawet Ryszard Strauss. Jednakże niechęć do tak pośledniego gatunku twórczości, jak również komercyjne traktowanie współpracy z kinematografią spowodowały, że na arenie filmowej działali w większości kompozytorzy trzecio- i czwartorzędni. Skutkiem tego była łatwizna, sztafpowosc, banalna instrumentacja i słaba jakość wykonania²⁹.

²⁵ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=1&id=73> [stan z 05.01.2011].

²⁶ Hasło: *przewodni motyw*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 723.

²⁷ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=kompozytor&id=59> [stan z 07.04.2011].

²⁸ M. Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge 2008, s. 253.

²⁹ A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie...*, s. 28.

Rozwój telewizji w latach pięćdziesiątych wpłynął niekorzystnie na symfoniczną formę partytur filmowych. Coraz większa popularność jazzu, rock'n'rolla, a co za tym idzie monopolizacja widowni, spowodowały zmiany w przemyśle muzycznym. Orkiestra ustąpiła miejsca zespołom i urządzeniom elektronicznym. Jednak mimo tak znaczących zmian, muzyka złotej ery nie wymarła całkowicie – wręcz przeciwnie, odradzała się jeszcze wielokrotnie w drugiej połowie XX wieku.

1.3. Jazz, pop i współczesna muzyka filmowa

Ze względu na swój w znacznej mierze improwizowany charakter i odrębność, jazz, który w latach 1920–1960 osiągnął największy rozkwit, zyskał również uznanie w środowisku filmowym. Na ten fakt wpłynęła także popularność jazzu (muzyki skądinąd nowej) wśród publiczności, zwłaszcza młodej. W konsekwencji twórcy muzyki filmowej, dążący do samookreślenia tego gatunku, zyskali kolejne narzędzie³⁰. Oto jak o możliwościach wykorzystania jazzu w filmie mówił czołowy polski przedstawiciel tego gatunku, Krzysztof Komeda-Trzciniński:

[...] Muzyka jazzowa odznacza się swoistym rodzajem ekspresji (bardzo potrzebnym nieraz w filmie), którego nie może zastąpić żaden inny rodzaj muzyki. Jazz stwarza możliwość uzyskania szczególnej motoryki, zjawiska bardzo cennego dla podbudowy muzycznej pewnych sytuacji w obrazie [...]³¹.

Jednocześnie Komeda nigdy nie uważał jazzu za muzykę uniwersalną, która sprawdzałaby się we wszystkich gatunkach filmowych.

Pierwszym kompozytorem, który wykorzystał jazz w filmie był Alex North. Jego ścieżka dźwiękowa do obrazu *Tramwaj zwany pożądaniem* (*A Streetcar Named Desire*) zrobiła na wszystkich ogromne wrażenie i otworzyła Amerykaninowi drogę do dalszej kariery³². Podobnie zresztą jak muzyka wspomnianego już Krzysztofa Komedy, który został jednym z najbardziej wziętych kompozytorów filmowych w Polsce, współpracował m.in. z Andrzejem Wajdą i Romanem Polańskim. Tworząc partytury do takich filmów, jak *Do widzenia do jutra*, *Szklana góra*, *Nóż w wodzie*, czy *Niewinni czarodzieje*, Komeda uczynił z jazzu atrybut młodości, który doskonale harmonizował z akcją, rodzajem dzieła i emocjami bohaterów³³.

W tym czasie powstało również wiele filmów, mających na celu zaprezentowanie muzyki jazzowej jako takiej, a więc w rzeczywistości filmów muzycznych. Wykorzystywały one malowniczość i egzotykę zespołów jazzowych, miejsc, w których występowano, oraz publiczności, która uczestniczyła w kon-

³⁰ Taż, *Dźwięczący ekran*, WAiF, Warszawa 1968, s. 70.

³¹ Taż, *Rola muzyki w dziele filmowym*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 2, s. 36.

³² Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=kompozytor&id=62> [stan z 08.04.2011].

³³ A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie...*, s. 138.

certach. Fenomen popularności filmu jazzowego polegał więc na tym, że ukazywał autentycznych wykonawców o odmiennych, fascynujących charakterach, zwracał uwagę na ich interpretację, nie dbając jednocześnie o walory estetyczne³⁴.

Pomimo wielu swoich zalet, muzyka jazzowa posiada również kilka ograniczeń, które powodują trudności w zestawieniu jej z obrazem, wykazującym całkowicie swobodny charakter. Nie przeszkodziło to jednak kompozytorom filmowym stworzyć muzyki inspirowanej kręgiem doświadczeń jazzu tak wtedy, jak i dziś³⁵.

Podobnie rzecz się miała z rock'n'rollem czy rockiem, których nie sposób było nie wykorzystać w kinie, gdy tylko stały się popularne. Producenci filmowi zaczęli też coraz wyraźniej dostrzegać potężne możliwości tkwiące w komercyjnym charakterze popu. Znalazło to odzwierciedlenie w 1952 roku, kiedy ballada *Do Not Forsake Me, Oh My Darling*, pochodząca z filmu *W samo południe* (*High Noon*), poprzez zbieg okoliczności pojawiła się na rynku muzycznym przed premierą. Piosenka okazała się wspaniałą promocją dla filmu, a jej twórca, Dimitri Tiomkin, otrzymał dwa Oscary, za najlepszą muzykę i najlepszą piosenkę³⁶. Od tej chwili, zaczęto nieco inaczej postrzegać muzykę filmową, wykorzystując ją jako formę reklamy. Powszechne stało się pisanie piosenek promujących konkretny film, które następnie nadawano w radiu przed premierą lub (w późniejszym czasie) rozpowszechniano w formie nagrań.

W 1956 roku nastąpił kolejny przełom. Tworząc ścieżkę dźwiękową do filmu *Zakazana Planeta* (*Forbidden Planet*), Louis i Bebe Barron posłużyli się wyłącznie muzyką elektroniczną. I choć tzw. „elektroniczna tonalność” (którą trudno nazwać muzyką w ogólnym tego słowa znaczeniu) nie przypadła do gustu wszystkim odbiorcom, to niewątpliwie otworzyła przed kompozytorami nowe możliwości, sprawdzając się zwłaszcza w filmach typu *science fiction*³⁷.

Masowy charakter popkultury, jej komercyjność i wpływ na ludzi młodych stale rosły. Oddziaływało to na wiele dziedzin społecznych, a zwłaszcza na życie kulturalne, w którym muzyka odgrywała rolę szczególną. W kinie zapanowała moda na wykorzystywanie piosenek gwiazd popu. Nagrywano także filmy z ich udziałem. Pociągało to za sobą jednak coraz większe koszty, toteż nie zapomniano o tradycyjnych metodach komponowania muzyki do filmów. Lekarstwem na duże koszty utrzymania gwiazd lub orkiestry okazał się np. swing, który nie wymagał dużego aparatu wykonawczego, a jednocześnie wnosił do kina świeży powiew. Jak nietrudno się zapewne domyślić, swing zyskał w filmie dużą popularność. Stało się tak głównie za sprawą Henry'ego Manciniego, któremu znakomite tematy z serialu *Peter Gunn*, czy piosenka *Moon River* ze *Śniadania u Tiffany'ego* (*Breakfast At Tiffany's*), przyniosły wiele nagród (m.in. dwa

³⁴ A. Helman, *Dźwięczący ekran...*, s. 72.

³⁵ Tamże, s. 78.

³⁶ A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie...*, s. 121.

³⁷ Źródło: <http://www.allaboutjazz.com/php/news.php?id=18125> [stan z 18.04.2011].

Oscary) i niezwykle popularność. Najbardziej chyba znanym przykładem jego swingowego stylu jest charakterystyczny motyw z filmu *Różowa Pantera* (*The Pink Panther*). Mancini wyznawał poglądy, które później okazały się mieć duży wpływ na zmianę myślenia o muzyce filmowej. Uważał on m.in., że muzyka w kinie musi być słyszalna. Krytykował producentów i kompozytorów filmowych za nieumiejętne wykorzystywanie jazzu. Nie popierał także komercyjnego traktowania popu, którego główną zaletą było przynoszenie ogromnych zysków finansowych, a nie walory estetyczne, czy współdziałanie z obrazem. Twierdził, że ma to destrukcyjny wpływ na piękno, jakim jest muzyka i sztuka filmowa³⁸.

Niestety, biznesowy stosunek producentów do muzyki filmowej nie tylko się nie zmienił, ale jeszcze bardziej nasilił. Przyczyniło się do tego m.in. powstanie Music Television (MTV), do dziś najpopularniejszej stacji muzycznej na świecie. Pojawił się również nowy gatunek – *disco*.

Na szczęście znaleźli się też tacy, którzy zapragnęli powrócić do romantycznej muzyki złotej ery, pozostawiając za sobą skomercjalizowane kino. W powrocie do klasycznej koncepcji orkiestrowych partytur pomogli tacy kompozytorzy, jak: Jerry Goldsmith, Ennio Morricone, czy John Williams³⁹.

Można śmiało powiedzieć, że w tamtym okresie muzyka filmowa stała się gatunkiem o przemyślanej, ale różnorodnej formie. Nie była to już tylko naiwna ilustracyjność, ściśle zsynchronizowana ze sferą wizualną. Muzyka stała się swoistym kontrapunktem wizualno-dźwiękowym, którego każda warstwa samodzielnie reprezentuje określone elementy fabularne⁴⁰.

Trudno jest precyzyjnie określić czas, który wyznaczałby początek współczesnej muzyki filmowej. Jeżeli jednak pominiemy w swojej ocenie takie kwestie, jak rozwój technologiczny, czy wzrost nakładów finansowych na produkcje kinowe, to zauważymy, że w ciągu ostatnich trzydziestu lat muzyka w filmie nie uległa jakimś znaczącym przemianom. Jest to nadal ta sama symfoniczna muzyka instrumentalna, którą John Williams tak spektakularnie przywrócił dla kina w latach siedemdziesiątych. Nieśmiertelna popularność ścieżek dźwiękowych z *Gwiezdnych Wojen* (*Star Wars*), *E.T.* (*E.T.: The Extra-Terrestrial*), *Szczęk* (*Jaws*), *Indiany Jonesa*, udowodniła wszystkim, że muzyka symfoniczna znakomicie potrafi przekazywać uczucia i emocje, a piękne melodie mogą stać się hitami list przebojów. John Williams do dziś zaskakuje nas swoim talentem, który uczynił go jednym z najwybitniejszych kompozytorów muzyki filmowej w jej ponad stuletniej historii⁴¹.

W 1988 roku Niemiec Hans Zimmer umiejętnie wykorzystał dotychczasowe osiągnięcia kompozytorskie powstałe na gruncie muzyki filmowej. W filmie *Rain Man* połączył brzmienie orkiestry symfonicznej z muzyką elektroniczną.

³⁸ P. Tonks, *Film music*, Oldcastle Books, [b.m.w.] 2003, s. 41.

³⁹ Tamże, s. 51.

⁴⁰ Z. Lissa, *Filmowa muzyka*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, s. 261.

⁴¹ Źródło: http://www.film.org.pl/soundtrack/slow_kilka/rekordy_ciekawostki.html [stan z 19.04.2011].

Otworzyło to nowe możliwości tworzenia *soundtracków*, zwłaszcza do filmów akcji. Kompozytorzy przestali ograniczać się do jednego gatunku muzyki. Sięgano po najróżniejsze style i formy, zarówno stare, już wypróbowane, jak i nowe. Wzbogacono instrumentarium. Wszystko po to, aby dążyć do jak najściślejszego oddania świata przedstawianego w filmie⁴².

Rozwój techniki komputerowej w latach dziewięćdziesiątych przyczynił się do zastosowania nowych technologii w zakresie komponowania i nagrywania muzyki filmowej. Dzięki edytorom nut, wirtualnym instrumentom muzycznym, a także programom pozwalającym dyrygentowi na precyzyjne zsynchronizowanie muzyki z obrazem w czasie rzeczywistym podczas nagrania, tworzenie ścieżek dźwiękowych stało się dużo szybsze. Cyfrowy zapis dźwięku zapewnił doskonałą jakość nagrań. Powstały ogromne biblioteki brzmień, zawierające setki tysięcy *sampli* (nagranych próbek, wykonanych dla każdego dźwięku w skali danego instrumentu, z uwzględnieniem wszystkich rodzajów dynamiki, artykulacji itd.), dzięki czemu możliwe stało się komponowanie i rejestrowanie muzyki bez udziału żywych wykonawców.

Muzyka filmowa XXI wieku, podobnie jak to miało miejsce od początków jej istnienia, stale podąża za rozwojem kina, będąc jego integralną częścią. Dziś mało kto pamięta, jak trudne miała „dzieciństwo”. Przez dekady dojrzewała do swojej obecnej formy, a bagaż zdobytych doświadczeń czyni z niej oryginalny twór, którego nie da się podporządkować żadnemu ze znanych gatunków muzycznych. Dzięki swojej różnorodności, sile przekazu emocji, a także ilustracyjności muzyka filmowa w znaczący sposób wpływa na wyobraźnię odbiorcy nie tylko w kinie, ale też niezależnie od obrazu. John Williams powiedział kiedyś, że „najlepsza muzyka w filmie to taka, której nie słyszymy”⁴³. Często tak się właśnie dzieje, a muzyka przestaje być tylko dodatkiem do obrazu dopiero w chwili, gdy wysłuchana niezależnie skupia całą uwagę wyłącznie na sobie. Jak zatem widać, muzyka filmowa, wbrew słowom Williamsa, chce być słyszalna, czego dowodem jest jej stale rosnąca popularność. Jednakże nasuwa się pytanie, czy słuchanie muzyki, która została stworzona dla konkretnego obrazu, ma sens w chwili, gdy ów obraz, będący inspiracją i fundamentem, zostanie usunięty? Erich Wolfgang Korngold, wybitny amerykański kompozytor, dyrygent i pianista, udziela takiej oto odpowiedzi: „[...] Muzyka jest muzyką – zrobiona na scenę, podium czy do kina. Forma może się zmieniać, sposób pisania może się różnić, ale kompozytor nie może czynić jakichkolwiek ustępstw w wyobraźni jego własnej muzycznej ideologii [...]”⁴⁴. Ja natomiast na postawione wyżej pytanie postaram się odpowiedzieć w drugiej części niniejszej pracy.

⁴² M. Cooke, *A History of Film Music...*, s. 433.

⁴³ R. Piaskowski, *Usłyszeć filmy*, s. 6.

⁴⁴ Źródło: http://www.film.org.pl/soundtrack/slow_kilka/wstep.html [stan z 13.04.2011].

2. Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie

Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie to wydarzenie, które łączy najwyższej próby interpretacje muzyki filmowej z wyzwaniem najnowocześniejszej produkcji. To imponujące przedsięwzięcie sceniczne, które w ciągu zaledwie kilku lat istnienia zyskało rangę największego w kraju i jednego z czterech największych na świecie. Śmiały produkcyjnie, innowacyjny w sferze technologii, dźwięku i obrazu, ale również niespotykany pod względem rozmachu wykonawczego i programu artystycznego, od początku przyciąga do Krakowa najwybitniejszych kompozytorów, reżyserów, producentów i krytyków. [...] O roli festiwalu świadczą wymownie przygotowane specjalnie dla Krakowa światowe i polskie prawykonania, a jego status potwierdza udział wybitnych ekspertów [...] ⁴⁵.

Taką opinię na temat Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie wyraził w trakcie jego trzeciej odsłony prezydent miasta, Jacek Majchrowski. Czy jest to opinia prawdziwa? Trudno jest oczywiście wymagać obiektywnej oceny od jednego z patronów i współorganizatorów imprezy. Dlatego postaram się szczegółowo przedstawić, zbadać i ocenić produkt, jaki zaoferował miłośnikom muzyki filmowej krakowski festiwal, udowadniając, że jest to wydarzenie warte omówienia. Nie będę jednakże skupiał się zanadto na aspekcie organizacyjnym całego przedsięwzięcia, ograniczając się jedynie do ogólnych spostrzeżeń, gdyż temat mojego artykułu nie dotyczy zarządzania wydarzeniem kulturalnym. Całą uwagę poświęcę natomiast stronie muzycznej, w szczególności zaś kwestii doboru repertuaru i wykonawcom. Warto przy tym zaznaczyć, że forma festiwalu w ciągu czterech lat nie zdążyła się jeszcze w pełni ukształtować i nadal się rozwija, dlatego omówienie niektórych jego elementów może nastreczyć nieco trudności. Inne będą zaś stanowić tylko domysły.

2.1. Geneza festiwalu

Historię czterech odsłon Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie, przypadających na lata 2008–2011, rozpocznę od przedstawienia jego genezy, czyli wszystkich czynników, które miały pośredni lub bezpośredni wpływ na powstanie tego wydarzenia. W tym celu pozwolę sobie najpierw na omówienie muzyki filmowej jako produktu kultury, dla którego festiwal staje się miejscem promocji i sprzedaży. Następnie dokonam krótkiej analizy polskiego rynku festiwalu muzyki filmowej, która pomoże określić zapotrzebowanie na tego typu imprezy, a także umożliwi porównanie ich pod względem jakości i skali z festiwalem krakowskim. To wszystko pozwoli mi wreszcie przedstawić ideę, która zrodziła się w Krakowskim Biurze Festiwalowym.

2.1.1. Muzyka filmowa jako produkt kultury

Śledząc historię muzyki filmowej, nietrudno zauważyć, że jej rola na przestrzeni lat stale się zmieniała. Na finalny produkt, z którym mamy do czynienia

⁴⁵ J. Majchrowski, *Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie*, „Magazyn Filmowy”, maj 2010, s. 4.

współcześnie (a który nadal ewoluuje), miało wpływ wiele różnych czynników o większym i mniejszym znaczeniu. Słowo „produkt” wydaje się tutaj jak najbardziej na miejscu, ponieważ idea komponowania muzyki do obrazu (a także samo tworzenie filmów) ogranicza się dziś w głównej mierze do uzyskania możliwie najwyższych zysków, na drugi plan spychając walory artystyczne i estetyczne dzieła. Pojęcie „sztuka dla sztuki”, z drobnymi wyjątkami, współcześnie chyba przestało istnieć. O ile jednak trudno dziwić się wielkiej popularności filmów, o tyle powodzenie, jakim cieszą się ścieżki dźwiękowe, może nieco zaskakiwać, zwłaszcza biorąc pod uwagę oddziaływanie obydwu bodźców (obrazu i dźwięku) na zmysły odbiorcy. Obecność muzyki, czy to w filmie, czy w reklamie, jest często niezauważana lub traktowana jako tło, podczas gdy od rana do wieczora bombardują nas najróżniejsze obrazy (kolorowe etykiety, opakowania, plansze reklamowe, telewizja, fotografie, ilustracje w książkach, kartki pocztowe, itp.). Żyjemy w wieku wizualizmu, gdzie ciągle mamy do czynienia z jakimś rodzajem informacji wzrokowej. Jak w takim razie wytłumaczyć stale rosnące zainteresowanie muzyką filmową? Co sprawia, że jej twórcy przestali być anonimowi, a coraz liczniej nagrywane *soundtracki* konkurują z hitami muzyki pop pod względem ilości sprzedanych płyt? Wreszcie czy promocja tej dziedziny sztuki w formie festiwalu ma szanse odnieść sukces?

Aby zwrócić na siebie uwagę odbiorcy, ścieżka dźwiękowa musi przede wszystkim być „widzialna”. Nie może być już tylko delikatnym tłem, mało znaczącym dodatkiem do wielkiej uczty, jaką jest obraz. To, czy i w jaki sposób widz dostrzeże obecność muzyki, zależy od wielu różnych czynników. Chodzi tutaj nie tylko o jej głośność czy charakter, ale także o dopasowanie do danej sceny. Przykładowo, podczas wyświetlania napisów początkowych i końcowych, kiedy zazwyczaj nie toczy się akcja, percepcja muzyki jest zdecydowanie większa niż w momencie, gdy rozgrywają się kluczowe sceny, które całkowicie pochłaniają uwagę. Innym miejscem, w którym muzyka wychodzi na pierwszy plan, są sceny pozbawione dialogów i efektów dźwiękowych. W ten sposób uzyskuje się odpowiedni nastrój, płynność narracji pomiędzy scenami oraz możliwość zmiany tempa akcji.

Widzimy zatem, że odpowiednie połączenie kompozycji z obrazem daje pewność, że zostanie ona przez widza zauważona. Co innego jednak słuchać muzyki w trakcie trwania filmu, do którego została specjalnie stworzona, a co innego zachwycać się nią poza ekranem – przy dźwiękach odtwarzanej płyty lub na koncercie. Bowiem wydawać by się mogło, że samodzielne istnienie muzyki wielkiego ekranu nie ma sensu. Dlaczego więc jest inaczej?

Muzyka filmowa jest bardzo specyficznym gatunkiem. Tworzona w ściśle określonych ramach, podporządkowana jest w całości dziełu filmowemu. Pomimo wielu ograniczeń, jakie przed kompozytorem stawia obraz, jest on jednocześnie dla twórcy muzyki inspiracją. Dzięki swojej ilustracyjności, ścieżki dźwiękowe wywierają bardzo silny wpływ na wyobraźnię odbiorcy, który nie

widząc obrazu, samodzielnie stara się go wykreować lub (w przypadku, gdy wie, z jakiego filmu muzyka pochodzi) przywołać. Reżyserzy filmowi dzięki muzyce zyskali możliwość oddziaływania na uczucia i emocje widzów. Melodie filmowe przywołują wspomnienia, a dzięki swojemu specyficznemu językowi przekazowi często wyrażają to, co trudno ująć w słowa lub gesty. Poprzez elementy folkloru, wykorzystywanie etnicznych instrumentów, promują różne kręgi kulturowe. Pozwalają w magiczny sposób przenieść się w inne miejsca (np. do bajkowych krain Disneya), z dala od problemów współczesnego świata. Wszystko to sprawia, że słuchanie *soundtracków* staje się coraz popularniejsze, a rynek muzyczny wzbogaca się o nowy, bardzo rozwojowy produkt.

Warto w tym miejscu omówić pokrótce historię wydawania albumów z muzyką filmową. Pierwszymi utworami nagranych na ścieżkę dźwiękową były kompozycje Gottfrieda Huppertza do filmu *Nibelungi: Śmierć Zygryda* (*Die Nibelungen: Siegfried*), austriackiego reżysera Fritza Langa. Zapisu dokonano w systemie Phonofilm na potrzeby pokazów w nowojorskim Century Center w 1925 roku⁴⁶. Rok później, w produkcji wytwórni Warner Bros pt. *Don Juan*, dokonano synchronicznego zapisu dźwięku na płycie w systemie Vitaphone⁴⁷. W tamtych czasach nie było oczywiście mowy o jakimkolwiek rynku płytowym, niemniej jednak co jakiś czas ukazywały się nagrania zawierające znane hity. Pierwszy wielki przebój filmowy, *Sonny Boy*, wykonywany przez Alę Jolsona w filmie *Śpiewający Błazen* (*The Singing Fool*), w ciągu dziewięciu miesięcy od premiery, rozszedł się w dwóch milionach egzemplarzy. Sprzedano również ponad milion kompletów nut z tekstem tej piosenki. Duży przełom nastąpił natomiast w roku 1932, kiedy to symfoniczna muzyka Maxa Steinera do filmu *Rajski Ptak* (*Bird of Paradise*) w całości doczekała się wydania płytowego⁴⁸.

Wśród miłośników kina stale rosło zapotrzebowanie na filmowe przeboje, które szybko okazały się doskonałą formą promocji dla producentów. Dziś także tworzy się piosenki, które – śpiewane przez znanych artystów – promują nie tylko albumy z muzyką, ale również sam film. To doskonały przykład na to, jak jeden utwór może zachęcić potencjalnego odbiorcę do kupna całej ścieżki dźwiękowej.

Od początku lat siedemdziesiątych muzyka filmowa stała się bardzo popularna. Wydawano całe kolekcje z dziełami najwybitniejszych kompozytorów. Późniejsze powstanie MTV i technika zapisu na płytach CD tylko umocniły pozycję ścieżek dźwiękowych na rynku. Z czasem, oprócz standardowej muzyki z filmu, zaczęto także wydawać albumy z dodatkowymi utworami. Pojawiły się tzw. *complete score*, czyli kompletne nagrania całych ścieżek dźwiękowych.

⁴⁶ Źródło: <http://www.moviesplanet.com/movies/221116/die-nibelungen-siegfried> [stan z 01.06.2011].

⁴⁷ Źródło: http://www.film.org.pl/soundtrack/slow_kilka/historia_2.html [stan z 01.06.2011].

⁴⁸ Źródło: http://www.film.org.pl/soundtrack/slow_kilka/rekordy_ciekawostki.html [stan z 01.06.2011].

Największe hity filmowe zaczęły święcić tryumfy na listach przebojów, zapewniając sobie milionowe nakłady, a producentom przynosząc ogromne zyski⁴⁹.

Za przykład niech posłuży tutaj album Whitney Houston z muzyką do filmu *The Bodyguard* w reżyserii Micka Jacksona. *Soundtrack* ten sprzedano w 44 mln egzemplarzy, co daje mu aktualnie czwartą pozycję na liście najlepiej sprzedających się albumów na świecie⁵⁰. Na krążku znajdują się prawie same piosenki, co niewątpliwie miało duży wpływ na tak dobry wynik. Jeżeli natomiast chodzi o album zawierający niemal wyłącznie muzykę symfoniczną, to na dwudziestym trzecim miejscu plasuje się *Titanic*, który rozszedł w 30-milionowym nakładzie. Oscarowy *soundtrack* Jamesa Hornera promowany był przez piosenkę *My Heart Will Go On* (również nagrodzoną przez Akademię Filmową), którą zaśpiewała Celine Dion⁵¹.

Biorąc pod uwagę powyższe fakty, trudno dziwić się zjawisku rosnącej popularności muzyki filmowej. Rokrocznie przybywa fanów tego gatunku, czego odzwierciedleniem są powstające portale internetowe, literatura fachowa oraz cieszące się coraz większym zainteresowaniem koncerty i festiwale. Imprezy tego typu pozwalają zaistnieć wielu dotąd anonimowym twórcom, a dla organizatorów stają się okazją do promocji kraju i rodzimej kultury.

2.1.2. Festiwale muzyki filmowej w Polsce

Analizując muzyczny rynek festiwalowy w Polsce, nie znajdziemy na nim zbyt wielu imprez o tematyce filmowej. Podobnie rzecz się ma także za granicą. Dzieje się tak, ponieważ grono odbiorców festiwali muzyki filmowej ogranicza się głównie do miłośników *soundtracków*. Początkowo to właśnie dzięki fanom takie imprezy mogły w ogóle zaistnieć. Aby odnieść sukces, organizatorzy musieli dotrzeć do jak największej ilości odbiorców i odpowiednio ich zachęcić. Niestety, bez wsparcia sponsorów, a także odpowiedniej reklamy, pierwsze festiwale szybko kończyły swój żywot. Nadzieją na powodzenie okazała się współpraca z fachowcami od *public relations* i marketingu lub przyłączenie się do innego, dużego i znanego projektu (np. festiwalu filmowego). Dawało to możliwość pozyskania środków finansowych, patronatu medialnego, a także przyciągnięcia dużej ilości widzów, ponieważ program takiego wydarzenia stawał się bardziej zróżnicowany i każdy mógł w nim znaleźć coś dla siebie.

Pierwszy polski Festiwal Muzyki Filmowej powstał stosunkowo niedawno, bo w 1997 roku (dla porównania pierwsza taka impreza na świecie miała swoją premierę w 1985 roku podczas Festiwalu Filmowego w Gandawie)⁵². Odbywa się on corocznie na przełomie maja i czerwca w Łodzi i trwa trzy dni. Każda

⁴⁹ M. Cooke, *A History of Film Music...*, s. 468.

⁵⁰ Pierwsze trzy miejsca zajmują: Michael Jackson, AC/DC oraz Pink Floyd.

⁵¹ Źródło: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_albums_worldwide [stan z 01.06.2011].

⁵² Ang. *Flanders International Film Festival Ghent*.

odsłona festiwalu poświęcona jest jednemu polskiemu kompozytorowi⁵³. Pomyślną imprezą był publicysta „Dziennika Łódzkiego”, Tomasz Gaduła-Zawratyński. Dla uczczenia jego tragicznej śmierci przyznawana jest nagroda, którą wręcza się dziennikarzom promującym film i muzykę filmową⁵⁴. Początkowo festiwal zapowiadał się niezwykle obiecująco, gdyż oferował nie tylko koncerty i pokazy filmów, ale również spotkania widzów z twórcami, krytykami oraz gwiazdami. Niestety, obecnie oferta festiwalu ogranicza się jedynie do kilku pokazów, wystaw oraz dwóch lub trzech koncertów o bardzo podobnej tematyce. Na dodatek większość artystów, którym poświęcone są kolejne edycje albo nie żyje, albo znajduje się w podeszłym wieku. To właśnie brak powiewu świeżości jest głównym powodem starzenia się łódzkiej imprezy. Miejmy nadzieję, że wkrótce się to zmieni⁵⁵.

W 1999 roku w Poznaniu⁵⁶ odbył się pierwszy TP S.A.⁵⁷ Music & Film Festiwal, którego historia obejmuje zaledwie trzy lata. Pod wieloma względami było to wyjątkowe wydarzenie. W jego skład wchodziło kilka koncertów i imprez odbywających się w dużych odstępach czasowych. Festiwal obfitował w liczne pokazy filmowe, konferencje prasowe i spotkania z gwiazdami, a jego tematyka nie dotyczyła wyłącznie symfonicznej muzyki filmowej, bowiem wystąpiło także wielu artystów popowych, m.in. Van Morrison, Piersi, Paweł Kukiz czy Iggy Pop. Jednakże takie zróżnicowanie stylistyczne wywarło negatywny wpływ na całą imprezę, która zaczęła przejawiać coraz bardziej komercyjny charakter. Po zakończeniu trzeciej edycji firma TP S.A. wycofała swoje udziały, a organizatorom nie udało się znaleźć nowego sponsora⁵⁸.

Do dziś przetrwały natomiast dwa inne projekty, które odbywają się w stolicy. Oba łączą w sobie muzykę filmową i jazz. Pierwszy z nich to zorganizowane przez Agencję Koncertową Ika Art Jazzowe Spotkania Filmowe, funkcjonujące nieprzerwanie od 2004 roku. Cykl skierowany jest przede wszystkim do miłośników Polskiej Szkoły Filmowej i Polskiej Szkoły Jazzu, a także do wszystkich zainteresowanych X Muzą. Koncerty odbywają się raz w miesiącu, w okresie od października do lutego. Tematyka obejmuje twórczość wyłącznie polskich kompozytorów. Koncerty poprzedzają prelekcje specjalistów oraz projekcje polskich

⁵³ Do tej pory byli to następujący twórcy: Wojciech Kilar, Krzysztof Komeda-Trzciniński, Michał Lorenc, Zygmunt Konieczny, Krzesimir Dębski, Andrzej Korzyński, Jan Kanty Pawluśkiewicz, Henryk Wars, Henryk Kuźniak, Andrzej Kurylewicz, Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz, Jerzy Sztanowski, Waldemar Kazanecki i Stanisław Radwan.

⁵⁴ Nagrodę otrzymali m.in.: Grażyna Torbicka, Alicja Helman, Maria Szablowska, Stanisław Janicki.

⁵⁵ Źródło: <http://www.mojalodz.fora.pl/festiwal,282/festiwal-muzyki-filmowej,1880.html> [stan z 25.05.2011].

⁵⁶ Druga i trzecia edycja imprezy odbyła się w Warszawie.

⁵⁷ Telekomunikacja Polska S.A.

⁵⁸ Źródło: <http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=8713> [stan z 25.05.2011].

filmów. Projekt, choć niewielkich rozmiarów, cały czas się rozwija i przyciąga z roku na rok coraz szerszą publiczność⁵⁹.

Dużo większym wydarzeniem jest natomiast istniejący od 2006 roku Festiwal Muzyki Filmowej im. Krzysztofa Komedy, organizowany przez Fundację Jazz Art pod koniec kwietnia. Program trwającego trzy dni festiwalu jest w całości poświęcony twórczości Krzysztofa Komedy-Trzczińskiego. Istnieje zatem duże ryzyko, że za kilka lat temat imprezy zostanie w całości wyczerpany. Niemniej jednak jak do tej pory muzyka Komedy cieszy się dużą popularnością, zwłaszcza wśród miłośników jazzu. Na festiwalu często goszczą znakomici muzycy, co znacząco podnosi prestiż tego wydarzenia.

Zatem w 2008 roku, kiedy rodziła się idea Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie, istniały zaledwie trzy tego typu wydarzenia, które pozostały na polskim rynku do chwili obecnej. To niewątpliwie zbyt mało, aby zadowolić fanów. Tym bardziej, że program każdej z omówionych wyżej imprez ogranicza się tylko do rodzimej twórczości, a w przypadku festiwalu Komedy – wyłącznie do jednego kompozytora. W odpowiedzi na potrzebę stworzenia widowiska o wymiarze europejskim, oferującego bogaty i różnorodny repertuar, Krakowskie Biuro Festiwalowe z pomocą Prezydenta Miasta oraz sponsorów, przygotowało projekt, który – miejmy nadzieję – spełni oczekiwania miłośników muzyki filmowej w Polsce.

2.1.3. Idea Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie

Krakowskie Biuro Festiwalowe, istniejące od 1997 roku, jest gminną instytucją kultury, działającą pod patronatem prezydenta miasta. Zadaniem Biura jest organizowanie przedsięwzięć artystycznych i kulturalnych o wymiarze lokalnym, krajowym i międzynarodowym, a także festiwali, konferencji, spotkań tematycznych oraz innych wydarzeń jednorazowych i cyklicznych. Działania te mają na celu promocję gminy w Polsce i na świecie. W ciągu kilku lat Biuro stało się instytucją wyspecjalizowaną w organizacji wydarzeń z niemal wszystkich dziedzin kultury, czego dowodem jest m.in. powstanie w 2008 roku programu „6 zmysłów”, łączącego dziesięć największych krakowskich festiwali o zasięgu międzynarodowym⁶⁰.

To właśnie wśród pracowników Krakowskiego Biura Festiwalowego kilka lat temu pojawiła się koncepcja zorganizowania Festiwalu Muzyki Filmowej. W 2007 roku, po wstępnej analizie, projekt został przedstawiony stacji radiowej RMF Classic oraz innym potencjalnym współorganizatorom imprezy. Rozpatrzono wtedy także kwestię nabycia praw autorskich, umożliwiających wykonanie i odtwarzanie muzyki, oraz szansę sprowadzenia do Krakowa wybitnych kompozytorów filmowych, takich jak Howard Shore czy Eric Serra.

⁵⁹ Źródło: <http://www.ikaart.pl/index.php?a=jazzowe-spotkania-filmowe> [stan z 20.03.2011].

⁶⁰ Źródło: <http://www.biurofestiwalowe.pl/historia.html> [stan z 20.03.2011].

Władze miejskie szybko poparły projekt festiwalu, był on doskonałą okazją do promocji miasta za granicą. Co więcej, impreza tego typu idealnie uzupełniała ofertę wydarzeń kulturalnych związanych z filmem, które odbywają się w Krakowie (są to m.in. Krakowski Festiwal Filmowy oraz Międzynarodowy Festiwal Kina Niezależnego Off Plus Camera). Dzięki temu stolica Małopolski miała szansę stać się centralnym ośrodkiem kultury filmowej w Polsce⁶¹.

Pomysłodawcom festiwalu bardzo zależało na stworzeniu widowiska, które wyróżniałoby się spośród innych tego typu imprez. Kluczem do osiągnięcia wyznaczonego celu, miało być połączenie żywej muzyki z projekcją filmów wyświetlanych na dużym ekranie pod gołym niebem. Tak nowatorski pomysł jest niewątpliwie bardzo trudny do zrealizowania i wymaga ogromnego wsparcia, zarówno finansowego, jak i technologicznego. Niemniej jednak sama idea zsynchronizowania w czasie rzeczywistym orkiestry symfonicznej i chórów z wyświetlanym obrazem, oraz możliwość podziwiania takiego widowiska przez publiczność, jest nowością w skali światowej. Co więcej, plenerowy charakter festiwalu zwiększa szansę dotarcia do szerszego grona odbiorców, którymi nie będą już wyłącznie fani gatunku, ale również osoby niemające na co dzień styczności z kulturą wysoką⁶².

W celu nadania nazwy dla całego przedsięwzięcia Radio RMF przeprowadziło ankietę wśród opinii publicznej. Spośród wielu propozycji, jak np. Movie Sound Festival, Soundtrack Festival czy Kraków Film Music Festival, wybrano nazwę SoundKrak Festival. Ankieta zawierała także nazwy nagród festiwalowych, wśród których znalazły się: Cine Muza, Kamer-Ton i Music Camera. Na kilka miesięcy przed rozpoczęciem festiwalu organizatorzy postanowili jednak zmienić jego nazwę z SoundKrak Festival na Festiwal Muzyki Filmowej, ponieważ istniało prawdopodobieństwo pojawienia się negatywnych skojarzeń wśród osób innych narodowości.

W zamierzeniu twórców trwający trzy dni festiwal miał składać się z szeregu różnych wydarzeń związanych z muzyką filmową. Program przewidywał m.in. galę nagród dla wybitnych kompozytorów filmowych, zorganizowaną przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Muzyki Filmowej⁶³, spotkania z fanami, koncerty laureatów, warsztaty i seminaria. Jednakże ostateczna forma festiwalu wykształciła się dopiero po jego pierwszej odsłonie w 2008 roku. Składa się ona z następujących elementów:

- koncertów muzyki filmowej,
- specjalnej projekcji filmu wraz z muzyką zaproszonego kompozytora,
- cyklu tzw. Akademii Festiwalowych, czyli spotkań widzów z reżyserami, kompozytorami oraz gośćmi specjalnymi,

⁶¹ M. Sroka, *Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie*, „Magazyn Filmowy”, Maj 2009, s. 5.

⁶² Źródło: http://www.biurofestiwalowe.pl/imprezy/festiwal-muzyki-filmowej_2.html [stan z 20.03.2011].

⁶³ IFMCA – International Film Music Critic Association

- warsztatów kompozytorskich odbywających się w Akademii Muzycznej w Krakowie pod kierunkiem jednego z gości,
- spotkań specjalistów ze środowiska muzycznego i filmowego.

Promocją imprezy zajęli się, naturalnie, patroni medialni projektu. Radio RMF Classic zorganizowało specjalny cykl audycji, które na bieżąco informowały o wszelkich wydarzeniach związanych z festiwalem, a także relacjonowały jego przebieg. Wspólnie z portalem miastomuzyki.pl, stworzono Radio Festiwalowe, dające możliwość zapoznania się z repertuarem koncertów. Wywiady i sylwetki twórców oraz wykonawców opublikowały portale internetowe: Soundtracks.pl, MuzykaFilmowa.pl oraz Filmmusic.pl. Co ciekawe, podczas dwóch pierwszych edycji festiwalu na Kopcu Kościuszki zainstalowano kamerę, która dawała możliwość podglądania w Internecie postępu prac nad budową ogromnej sceny na Błoniach krakowskich.

Do zrealizowania całego przedsięwzięcia organizatorzy wykorzystali najnowocześniejsze zdobycze technologiczne w zakresie nagłośnienia i projekcji obrazu (m.in. projektory Christie HD +30k oraz sprzęt audio firmy L'Acoustic), które z powodu niskiej dostępności na rynku polskim w większości zostały sprowadzone z zagranicy. Zaproszono do współpracy wielu wybitnych artystów, odpowiedzialnych za muzyczną stronę festiwalu. Wśród wykonawców, twórców i dyrygentów znaleźli się nie tylko goście spoza granic naszego kraju, ale także polscy muzycy, m.in.: Orkiestra Sinfonietta Cracovia, Chór Pro Musica Mundi oraz Orkiestra i Chór Filharmonii im. K. Szymanowskiego w Krakowie.

Miejscem odbywania się poszczególnych części festiwalu stały się: krakowskie Błonia, kino Kijów, Filharmonia im. K. Szymanowskiego, hala ocynkowni ArcelorMittal Poland, Akademia Muzyczna w Krakowie oraz kawiarnia Gazeta Cefé.

Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie ma na celu rozpropagowanie muzyki tworzonej na potrzeby obrazu. „[...] Stawia na różnorodność gatunkową: od przeglądowych retrospektyw i ekskluzywnych wykonawczo koncertów galowych, przez koncerty monograficzne wybranych i uznanych kompozytorów muzyki filmowej, skończywszy na masowych pokazach monumentalnych widowisk [...]”⁶⁴.

2.2. Repertuar i przebieg Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie

Data rozpoczęcia I Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie nie była kwestią przypadku. Miała ona bowiem ścisły związek z rocznicą powstania pierwszej filmowej partytury, napisanej specjalnie na potrzeby kina. Chodzi oczywiście o ścieżkę dźwiękową do *Zabójstwa Księcia Gwizjusza*, skomponowaną przez Camille'a Saint-Saënsa w 1908 roku w Paryżu. Tak więc dokładnie po stu latach od swojej premiery w Filharmonii Krakowskiej zabrzmiała partytura, która dała początek muzyce filmowej i jednocześnie krakowskiemu festiwalowi⁶⁵.

⁶⁴ Źródło: <http://www.fmf.fm/126/o-festiwalu.aspx> [stan z 20.03.2011].

⁶⁵ Źródło: <http://www.muzykafilmowa.pl/koncerty/krakow2008.htm> [stan z 20.05.2011].

Koncert inauguracyjny, poświęcony najgłośniejszym i najbardziej rozpoznawalnym twórcom muzyki filmowej, stanowił skrótowy przegląd dokonań kompozytorów polskich, europejskich i amerykańskich. Oprócz wspomnianego wyżej *Zabójstwa Księcia Gwizjusza*, licznie zgromadzona publiczność mogła usłyszeć znakomite tematy z tak znanych produkcji, jak *Doktor Żywago* Maurice'a Jarre'a, *Misja* Ennio Morricone czy nieśmiertelny *Ojciec Chrzestny* (*The Godfather*) autorstwa Nino Roty. Nie zabrakło również rodzimego akcentu, bowiem kolejna część koncertu została oparta na twórczości polskich mistrzów. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że oprócz znanych, „eksportowych” kompozycji (tematy z *Draculi* i *Pana Tadeusza* Wojciecha Kilara), organizatorzy umieścili w programie także mniej popularne, acz równie piękne melodie, jak np. *Człowiek z żelaza* Andrzeja Korzyńskiego. Najjaśniejszym punktem tej części koncertu były jednak dzieła Krzysztofa Preisnera do filmów *Dekalog* i *Podwójne życie Weroniki* w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego, ze wspaniałym wykonaniem sopranistki Elżbiety Towarnickiej. Zwieńczeniem widowiska była muzyka z hollywoodzkich hitów. Sinfonietta Cracovia zaserwowała widzom potężną dawkę emocji dzięki *Siedmiu wspaniałym*, *Star Trekowi* i pełnemu romantyzmu *Titanicowi*. Ostatnie słowo należało jednak do Johna Williamsa. Jego *Lista Schindlera* (*Schindler's List*), *Gwiezdne wojny* (*Star Wars*), a w szczególności *Park Jurajski* (*Jurassic Park*), bisowany na życzenie publiczności, zachwyciły wykonaniem, stając się doskonałym zwieńczeniem koncertu inauguracyjnego⁶⁶.

Pomimo kilku zmian programowych, widowisko stało na bardzo wysokim poziomie, nie tylko artystycznym, ale i organizacyjnym. Umieszczenie w repertuarze znanych standardów okazało się strzałem w dziesiątkę, ponieważ znalazły one odzew wśród publiczności. Odpowiedzialni za prowadzenie koncertów festiwalowych, Magdalena Miska-Jackowska (dziennikarka RMF Classic) i krytyk Tomasz Raczek, również spisali się bardzo dobrze⁶⁷.

Drugiego dnia zaplanowano występ francuskiego kompozytora i gitarzysty Erica Serry, wraz z jego zespołem RXRA Group. Miejsce koncertu przeniesiono z Filharmonii na Błonia, gdzie wieczorem, przy efektownej oprawie świetlnej, artysta zagrał swoje najpopularniejsze ścieżki dźwiękowe i piosenki filmowe. Koncert okazał się wielkim zaskoczeniem, bowiem nie były to oryginalne wykonania, które możemy usłyszeć na albumach. Muzycy popisali się wspaniałymi umiejętnościami improwizatorskimi, za które otrzymywali zasłużone oklaski od krakowskiej publiczności, licznie zgromadzonej pod sceną⁶⁸.

Jednakże największe tłumy (około 10 000 widzów!) zgromadziły się na Błoniach następnego dnia, kiedy to po raz pierwszy w Polsce, a po raz siódmy na świecie, wykonana została ścieżka dźwiękowa z megaprodukcji *Władca Pierścieni: Drużyna Pierścienia* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*).

⁶⁶ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=5&id=52> [stan z 22.10.2010].

⁶⁷ Źródło: <http://www.muzykafilmowa.pl/koncerty/krakow2008.htm> [stan z 20.05.2011].

⁶⁸ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=7&id=53> [stan z 22.10.2010].

Okolo 300 wykonawców, pod batutą szwajcarskiego dyrygenta Ludwiga Wic-kiego, na tle wyświetlanego na 18-metrowym ekranie filmu zaprezentowało trwające 180 minut dzieło⁶⁹. Trudno jest w kilku słowach wyrazić całą atmosferę tego monumentalnego widowiska. Przede wszystkim muzyka zabrzmiała zupełnie inaczej niż na nagraniu. Było to spowodowane głównie akustyką panującą na otwartej przestrzeni. Nie znaczy to jednak, że wykonanie było przez to gorsze. Wręcz przeciwnie. Można było usłyszeć wiele szczegółów, których próżno szukać w filmie. Jeżeli chodzi o wykonanie, to zarówno Sinfonietta Cracovia, jak i dwa towarzyszące jej chóry zasługują na podziw. Pomimo drobnych potknięć, świetnie poradziły sobie z tak wymagającym dziełem. Nieco gorzej wyglądała sprawa organizacji (mam na myśli głównie rozmieszczenie publiczności i artystów). Niemniej jednak przy tak ogromnym projekcie bardzo trudno jest zaplanować nad wszystkimi szczegółami⁷⁰.

Podsumowując, I Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie okazał się bardzo udany. Stało się tak głównie dzięki sprawnej organizacji i bardzo dobremu doboru repertuaru, który przyciągnął sporą grupę widzów, do których nienależących wyłącznie do miłośników ścieżek dźwiękowych. Atrakcyjność imprezy podnosiły także różne wydarzenia towarzyszące, jak np. konkursy. Zabrakło chyba tylko wybitnej osobowości, którą miał być zaproszony Howard Shore. Niestety kompozytor nie mógł przyjechać do Krakowa ze względu na brak wolnego czasu.

Kolejna edycja festiwalu, dzięki wsparciu ze strony Małopolskiego Regionalnego Funduszu Operacyjnego, została przygotowana z jeszcze większym rozmachem. Oprócz głównych koncertów organizatorzy stworzyli cały szereg wydarzeń towarzyszących, takich jak warsztaty kompozytorskie i spotkania z twórcami w formie tzw. Akademii Festiwalowych.

Drugą odsłonę krakowskiej imprezy rozpoczęła konferencja prasowa z udziałem zaproszonych gości, do których należeli kompozytorzy: Reinhold Heil i Johnny Klimek oraz dwaj zdobywcy Oscara – Tan Dun i Jan A.P. Kaczmarek. Artyści dzielili się swoimi doświadczeniami, opowiadali anegdoty, a także uchylili rąbka tajemnicy swojego warsztatu. Jednak tym, na co wszyscy czekali, były rzecz jasna koncerty.

Jako pierwszy w Operze Krakowskiej wystąpił Max Raabe & Palast Orchester. Koncert przepełniony był ironią, szaleństwem i dobrą zabawą, głównie za sprawą repertuaru, w którym znalazły się słynne piosenki filmowe i musicalowe, m.in.: *Cheek to Cheek* (z filmu *Panowie w cylindrach* Marka Sandricha z Fredem Astaire'em w roli głównej), *Così Cosa* (*Noc w operze* Sama Wooda z braćmi Marx), *Speak Low* (z musicalu *One Touch of Venus* Kurta Weilla i Ogdena Nasha)⁷¹.

⁶⁹ Źródło: http://www.muzykafilmowa.pl/koncerty/krakow2008_3.htm [stan z 22.10.2010].

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=4&id=58> [stan z 22.10.2010].

Tego samego dnia na Błoniach rozpoczął się koncert poświęcony ścieżkom dźwiękowym z filmów o superbohaterach oraz muzyce z ekranizacji powieści Patricka Süskinda *Pachnidło: Historia mordercy (Perfume: The Story of a Murderer)*. Na początek Sinfonietta Cracovia, wraz z Chórem Polskiego Radia, wykonała suitę ze *Spidermana*, *Ironmana* oraz *Matrixa: Rewolucje*. Podczas gdy do tej pory chwaliłem organizatorów za dobry dobór repertuaru, tak w tym miejscu pozwolę sobie na kilka słów krytyki. Chodzi głównie o proporcję długość – jakość, bowiem najdłużej trwająca suita z *Ironmana*, jest muzyką mało ciekawą i dosyć słabą. Jednakże druga część koncertu w pełni zrekompensowała wszelkie niespełnione oczekiwania. 11 utworów z *Pachnidła* zabrzmiało w większości świetnie, a jedyną winę za ewentualne gorsze fragmenty ponosiła akustyka⁷².

Drugiego dnia festiwalu zaprezentowali się dwaj zdobywcy nagród Akademii Filmowej: Jan A.P. Kaczmarek i Tan Dun. Podczas wieczornego koncertu w Filharmonii Krakowskiej najpierw zabrzmiały utwory Polaka. Wśród nich znalazły się m.in. popularne tematy z filmów *Quo vadis*, *Trzeci cud*, *Niewierna* czy *Wojna i pokój*. Publiczności szczególnie przypadł do gustu utwór *Ave Maria* z *Trzeciego cudu* w wykonaniu irańskiej wokalistki Sussan Deyhim. Ogólnie występ można niewątpliwie zaliczyć do udanych, aczkolwiek nie było to na pewno widowisko porywające.

Z powodu nawałnicy, jaka przeszła przez Kraków podczas pierwszej części koncertu, widowisko mające odbywać się na Błoniach zostało przeniesione w ekspresowym tempie do budynku Filharmonii. Trzeba przyznać, że organizatorzy spisali się na medal, dzięki czemu koncert Tan Duna mógł w ogóle dojść do skutku. I całe szczęście, ponieważ kompozytor zachwycił wszystkich.

[...] Nie mieliśmy dotąd na tej edycji Festiwalu okazji usłyszeć tak barwnego i porywającego wykonania, jakim uraczył nas chiński kompozytor. *Crouching Tiger, Hidden Dragon* w wersji na żywo znacząco przewyższył znaną wszystkim wersję albumową, dopiero w bezpośrednim kontakcie dostrzec można było bogactwo detali, jakie muzyka ta oferuje, jej inteligencję i głębię artystycznego zamysłu. Przepięknymi partiami solowymi na chińskich skrzypcach erhu zachwycała Ma Xiang-hua [...], która prowadziła porywający dialog, czy to z całą orkiestrą, czy z sekcją perkusyjną, czy wreszcie z pojedynczymi skrzypcami wyłowionymi z grona filharmoników. Znalazło się miejsce i na improwizację (pamiętne dla wszystkich obecnych, spontaniczne niemalże wyjście jednego z perkusistów na scenę), i na zabawę (Ma Xiang-hua niemalże pieszczotliwie „tańczyła” na strunach erhu). Generalnie rzecz biorąc, dialog między solistką a orkiestrą w dziele Tan Duna to coś spektakularnego, a wzbogacony o piękny temat miłosny i entuzjastyczną, pełną mocy sekcję perkusyjną, sprawił, że ekranowe pojedynki przemieniły się – tak jak kompozytor zapowiadał – w swoisty balet. Geniusz muzyki i znakomitość wykonania dały o sobie znać – już po pierwszej części swojego koncertu Tan Dun otrzymał owację na stojąco [...]⁷³.

⁷² Tamże.

⁷³ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=4&id=59> [stan z 22.10.2010].

Z kolei w drugiej części kompozytor zaprezentował dzieło pt. *The Map*, zainspirowane tradycją chińską, w którym wykorzystano nietypowe elementy muzyczne (gra na liściu i kamieniach). Podczas wykonania na ekranie wyświetlano krótkie filmy ukazujące artystów z Chin, którzy poprzez swój talent przekazują emocje i wartości moralne. Dość trudne w odbiorze dzieło spotkało się z owacją ze strony publiczności, co tylko potwierdza, że koncert Tan Duna był najlepszym jak dotąd widowiskiem festiwalu⁷⁴.

Trzeci dzień imprezy rozpoczął się jak zwykle szeregiem spotkań, konkursów oraz Akademią Festiwalową. Wszystko to było oczywiście przedsmakiem do wieczornego koncertu, podczas którego miała zostać wykonana muzyka z drugiej części trylogii *Władca Pierścieni: Dwie Wieże (The Lord of the Rings: The Two Towers)*. Niestety, z powodu wspomnianej nawałnicy koncert opóźnił się o 2 godziny. Mimo przejmującego zimna i tym razem publiczność zjawiła się tłumnie. Samo widowisko, podobnie jak przed rokiem, wywarło ogromne wrażenie. Na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza synchronizacja muzyki z wyświetlanym obrazem w oparciu o system Oracle, dzięki któremu dyrygent otrzymuje świetlne znaki ułatwiające koordynację w najważniejszych momentach danego utworu. Orkiestra pokazała swój kunszt, choć nie ustrzegła się drobnych błędów, które mogły wynikać choćby z panującej na Błoniach aury. Nie zmienia to jednak faktu, że ogólne wrażenie było bardzo pozytywne⁷⁵.

Druga edycja festiwalu spełniła stawiane wobec niej oczekiwania. Odznaczała się dużo większym zainteresowaniem i rozgłosem niż poprzednia odsłona. Organizatorzy po raz kolejny podnieśli sobie poprzeczkę o kilka poziomów, zyskując jednocześnie nowe doświadczenia.

Motywnym przewodnim trzeciej edycji festiwalu stała się muzyka Dalekiego Wschodu. Po raz kolejny do Krakowa przyjechał Tan Dun, aby zaprezentować dwa swoje wielkie dzieła: *Hero* oraz *The Banquet*. Oprócz niego zaproszono także japońskiego twórcę, Shigeru Umebayashiego oraz dawno wyczekiwanego Howarda Shore'a, któremu nareszcie udało się przyjechać do stolicy małopolski⁷⁶.

Również i w tym roku nie zabrakło licznych atrakcji przygotowanych przez organizatorów. Nie zapomniano nawet o najmłodszych widzach, dla których przygotowano specjalny koncert, odbywający się w Kinie Kijów. Był on poświęcony najpiękniejszemu ścieżkom dźwiękowym ze studia Walta Disneya, ze szczególnym naciskiem na śpiewane przez polskich artystów piosenki⁷⁷.

Niestety maj 2010 roku okazał się znów mało łaskawy, jeśli chodzi o pogodę. Ze względu na powódź, która dotknęła także Kraków, nie odbyło się wiele przewidzianych wydarzeń, łącznie z widowiskami na Błoniach, które dzięki pomocy firmy ArcelorMittal Polska przeniesiono do hali ocynkowni na Hucie.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=4&id=60> [stan z 22.10.2010].

⁷⁶ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=3&id=74> [stan z 22.10.2010].

⁷⁷ Źródło: http://www.muzykafilmowa.pl/koncerty/krakow2010/krakow2010_7.htm [stan z 26.05.2011].

Miało to jednak swoje dobre strony, ponieważ hala posiadała bardzo dobre walory akustyczne, a także ciekawy klimat.

Podczas koncertu inauguracyjnego Tan Dun po raz kolejny oczarował publiczność swoją muzyką. Na początek zabrzmiała – stworzona specjalnie dla największego portalu wideo – *Youtube Symphony*, trwający 4 minuty utwór, nawiązujący do Beethovenowskiej *Eroiki*. Po nim nastąpiły wspomniane już *Hero* oraz *The Banquet*, które stanowiły główny punkt programu pierwszego dnia festiwalu. Nie można w tym miejscu nie wymienić Leszka Możdżera, którego świetne wykonania znacząco podniosły walory koncertu. Na uwagę zasługuje także obecność tradycyjnego instrumentu chińskiego sprzed 3000 lat, na którym partie solowe wykonywała Lu Xiaozhi – absolwentka Szanghajskiego Konserwatorium Muzycznego⁷⁸. Całość prezentowała się naprawdę znakomicie, co po raz kolejny doceniła publiczność.

Drugiego dnia przyszła pora na występ kolejnego z azjatyckich mistrzów – Shigeru Umebayashiego. Zanim jednak do niego doszło, odbyły się liczne warsztaty, spotkania i wywiady z zaproszonymi gośćmi. Nie chciałbym się zanaadto skupiać na treści owych spotkań, toteż przejdę od razu do sedna, czyli samego wieczornego koncertu. Umebayashi przedstawił wówczas swoje największe dokonania, m.in. *Dom Latających Sztyletów*, *A Single Man* czy *Tears for Sale*. Występ Orkiestry AUKSO pod dyrekcją Benjamina Wallfisha, mimo iż nie był jakimś szczególnie porywającym widowiskiem (głównie ze względu na pewną monotonię muzyki Japończyka), należy uznać za poprawny. Po raz kolejny na pochwałę zasługuje strona wokalna (piękny głos Ewy Małas-Godlewskiej), szczególnie w pieśni z *Domu Latających Sztyletów*. Szkoda, że organizatorzy nie zdecydowali się wprowadzić do programu elementów muzyki elektronicznej, która przecież jest powszechnie stosowana przy tworzeniu ścieżek dźwiękowych, co w twórczości azjatyckiego kompozytora znalazłoby swoje odzwierciedlenie⁷⁹.

Dzień trzeci krakowskiego festiwalu związany był, podobnie jak w poprzednich edycjach, z kolejną odsłoną muzyki do *Władcy Pierścieni*. Tym razem miała to być obsypana rekordową ilością 11 Oscarów (w tym dwóch za muzykę) trzecia część trylogii, zatytułowana *Powrót Króla* (*The Return of the King*). Koncert poprzedzony był m.in. spotkaniami z kompozytorem dzieła, Howardem Shorem, oraz bohaterem poprzedniego dnia, Shigeru Umebayashim. Dopiero późnym wieczorem przyszła pora na 4-godzinną ucztę dla uszu. W hali ocynowni zabrzmiała jedna z najtrudniejszych partytur filmowych w historii kina. Po raz kolejny Sinfonietta Cracovia wykazała się pełnym profesjonalizmem, podobnie z resztą jak chóry Pro Musica Mundi i Pueri Cantores Sancti Nicolai, które potrafiły udźwignąć tak ogromne dzieło. Słowa uznania należą się również organi-

⁷⁸ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=1&id=74> [stan z 22.10.2010].

⁷⁹ Źródło: http://www.muzykafilmowa.pl/koncerty/krakow2010/krakow2010_4.htm [stan z 26.05.2011].

zatorom za sprawność działania. Strona dźwiękowa widowiska także nie budziła zastrzeżeń. Trwający do późnych godzin nocnych koncert, na długo pozostanie w pamięci jako jedno z największych przedsięwzięć tego typu w Polsce⁸⁰.

III Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie pokazał, że impreza przed dwoma laty jeszcze niszowa i frekwencyjnie uboga stała się jednym z kulturalnych wydarzeń sezonu, pod względem odzewu publiczności wydarzeniem niezwykle udanym, i to pomimo niefortunnego zbiegu okoliczności związanego z warunkami pogodowymi. Liczna frekwencja, szczególnie na koncercie finałowym, udowodniła, że mimo iż świat „soundtracków” nie cieszy się popularnością równą innym gatunkom muzycznym, ma on nie tylko grono oddanych fanów, ale również [...] potencjał, by dotrzeć do masowego odbiorcy. Za Tan Dunem, Shigeru Umebayashim i wreszcie Howardem Shorem, stały nie tylko głośne nazwiska – stała przede wszystkim znakomita muzyka, którą widzowie trzy dni z rzędu doceniali obfitym aplauzem [...]⁸¹.

Na sam koniec pozostaje mi przybliżyć tegoroczną, IV już edycję Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie. Po trzech latach doświadczeń i pasm sukcesów, organizatorzy postanowili wydłużyć imprezę z trzech do czterech dni. I tym razem nie zabrakło wybitnych gości oraz wielu atrakcji. Miejscem odbywania się koncertów została już na dobre hala ocynkowni na Hucie, która sprawdziła się znakomicie, zwłaszcza że w tym roku zamontowano efektowne oświetlenie. Bilety, tak jak w poprzednich latach, rozeszły się w bardzo szybkim tempie, tym bardziej że hala – w przeciwieństwie do Błoni – może pomieścić ograniczoną liczbę osób. Wśród wielu miłośników *soundtracków* (i nie tylko, o czym za chwilę) znalazła się również moja skromna osoba. Z tego powodu tegoroczny festiwal ma dla mnie szczególne znaczenie, ponieważ nareszcie sam mogłem poczuć klimat tego niezwykle wydarzenia.

Inauguracja imprezy to genialny koncert japońskiego mistrza Joe Hisaishiego, którego symfoniczne partytury zabrzmiały po raz pierwszy w Europie. Choć muzyka tego kompozytora nie była mi obca przed koncertem, to jednak aranżacje jego dzieł, które przygotował specjalnie na tę okazję, zaskoczyły wszystkich obecnych. Wesole usposobienie Japończyka (który dyrygował Sinfoniętą Cracovią i chórami, a także wykonywał partie fortepianowe) udzieliło się całej publiczności. Świetny dobór repertuaru znakomicie prezentował dorobek artystyczny Hisaishiego. Warto wymienić choćby utwory z filmów animowanych: *Nausicaa*, *Spirited Away* czy *Princess Mononoke*. Wspaniałe chóry, piękne partie sopranistki Wioletty Chodowicz i doskonała synchronizacja z fragmentami wyświetlanych filmów – wszystko to sprawiło, że ani przez moment nie można było się nudzić. Nie zabrakło także muzyki do filmów Takeshi Kitano (*Hana-bi*, *Brother*, *Kids Return* i *Kikujiro*). Twórca odniósł się również do trzęsienia ziemi i tsunami, które dotknęły jego ojczyznę. Jeden z utworów poświęcił pamięci ofiar tych strasznych wydarzeń, a wykonaniu towarzyszył nakręcony przez

⁸⁰ Źródło: http://www.muzykafilmowa.pl/koncerty/krakow2010/krakow2010_3.htm [stan z 22.05.2011].

⁸¹ Źródło: <http://www.filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=1&id=74> [stan z 22.10.2010].

kompozytora film, ukazujący skutki kataklizmu. Zwieńczeniem koncertu był utwór *My Neighbour Totoro*, który na dobre rozbawił publiczność.

Z mojej perspektywy występ Joe Hisaishiego był doskonały pod każdym względem. Począwszy od prowadzących koncert Magdaleny Miski-Jackowskiej (która już po raz czwarty zajęła się konferansjerką) i Andrzeja Młynarczyka, a skończywszy na sprawnej organizacji całego przedsięwzięcia.

Drugiego dnia imprezy, oprócz tradycyjnych spotkań z gośćmi (tym razem był to Joe Hisaishi), odbyło się coś, czego do tej pory na krakowskim festiwalu jeszcze nie było. Organizatorzy postanowili bowiem włączyć do programu koncert poświęcony muzyce z gier komputerowych. Pomysł okazał się genialny, gdyż ściągnął do stolicy Małopolski wielu miłośników tego gatunku. Bohaterami dnia stali się: twórcy muzyki do gry *Wiedźmin*, Adam Skorupa i Krzysztof Wierzyński, oraz Masashi Hamauzu – japoński współtwórca ścieżek do kolejnych odsłon gier z cyklu *Final Fantasy*.

Koncert okazał się ciekawym doświadczeniem. Przyznam otwarcie, że zaprezentowana muzyka z gier w niczym nie ustępowała swojej „starszej siostrze”, muzyce filmowej. Tym razem zagrała Orkiestra Filharmonii Krakowskiej pod batutą amerykańskiego dyrygenta Arniego Rotha, w tle wyświetlano filmy prezentujące fragmenty z gier. Zgromadzeni na widowni gracze żywo reagowali na kolejne, dobrze im znane melodie. Organizatorzy po raz kolejny udowodnili, że nie brak im pomysłów na nowe, ciekawe projekty.

Następnego dnia zaplanowano koncert muzyki z filmu *Piraci z Karaibów: Klątwa Czarnej Perły* (*The Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl*), który miał godnie zastąpić „ogranego” już w całości *Władcę Pierścieni*. Do Krakowa zaproszono kompozytora Klausa Badelta, który jednak z powodów osobistych nie mógł przyjechać. Samo widowisko zaaranżowano w ten sam sposób, co w latach poprzednich, a więc wykonano całą ścieżkę dźwiękową na tle kompletnej projekcji filmu.

Niestety, choć pomysł wydawał się być bardzo dobry, ta część festiwalu w zgodnej opinii fanów i krytyków wypadła najgorzej. Problem stanowiło nie tylko wykonanie, ale także sam materiał muzyczny, który nie jest najwyższych lotów. Zazwyczaj profesjonalnie grająca orkiestra, tym razem wypadła gorzej, głównie ze względu na synchronizacje poszczególnych sekcji. Oczywiście nie znaczy to, że koncert był nieudany. Publiczność (która niestety chyba w większości przybyła obejrzeć film) wydawała się zadowolona⁸².

Na finał IV Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie organizatorzy przygotowali koncert poświęcony muzyce z polskiego serialu *Czas honoru*, autorstwa Bartosza Chajdeckiego. W odróżnieniu od wydarzeń dnia poprzedniego, widowisko było bardzo poruszające, co dało się zauważyć choćby poprzez obserwację zachowania publiczności. Obraz wyświetlany na ekranie zdawał się tylko

⁸² Źródło: <http://filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=0&id=88> [stan z 05.06.2011].

dodatkiem do pięknej muzyki, która wysuwała się na pierwszy plan. Poza melodiami z trzech części serialu muzycy Orkiestry AUKSO i Chór Polskiego Radia pod dyrekcją Diego Navarro wykonali także utwory, które znajdują się zapewne w czwartej części serii. Prócz koncertu dodatkową atrakcją stanowiły wypowiedzi zaproszonych osób, związanych z serialem (m.in. kompozytora i aktorów). Całość okazała się godnym zwieńczeniem kończącego się festiwalu⁸³.

Po raz kolejny święto miłośników muzyki filmowej udało się znakomicie. Nowe pomysły organizatorów tylko dodały prestiżu całej imprezie. Dobór repertuaru (poza dyskusyjną kwestią *Piratów z Karaibów*) oraz coraz lepsza organizacja sprawiają, że poziom widowiska z roku na rok jest coraz wyższy.

Muzyka filmowa jest specyficznym gatunkiem muzyki współczesnej. Trudno sklasyfikować ją w odniesieniu do pozostałych gatunków, ponieważ stanowi ona swoistą syntezę stylów. Czerpie po trosze z muzyki poważnej, ludowej, folkowej, popu czy rocka. Jest to w głównej mierze uzależnione od treści dzieła filmowego, któremu ścieżka dźwiękowa jest całkowicie podporządkowana. Rola muzyki filmowej w ciągu całej swojej stuletniej historii stale się zmieniała. Dziś już wiemy, że nie ogranicza się ona wyłącznie do ilustrowania obrazu, w którym ścieżka dźwiękowa stanowi warstwę dopełniającą. *Soundtracki* z powodzeniem radzą sobie we współczesnej, skomercjalizowanej branży muzycznej, funkcjonując samodzielnie bez związku z filmem (oczywiście pomijając proces tworzenia, w którym obraz jest konieczny jako źródło inspiracji dla kompozytora). Dowodem na to jest stale rosnąca liczba miłośników muzyki wielkiego ekranu. Jedni odnajdują w niej emocjonalne wartości, dla innych staje się bodźcem pobudzającym wyobraźnię, jeszcze inni traktują ją po prostu jako miłą rozrywkę, przy której można się odstresować. Prawie każda ścieżka dźwiękowa jest obecnie nagrywana w formie albumu i wydawana zazwyczaj przed premierą filmu, z którego pochodzi. Co więcej, bardzo często są to albumy w wersji rozszerzonej, zawierające dodatkową muzykę, *remixy*, a nawet filmy ukazujące proces powstawania danej kompozycji. Płyty ze ścieżkami dźwiękowymi stały się doskonałą formą promocji dla producentów filmowych. Dzięki rosnącej popularności, coraz silniejszej pozycji na rynku muzycznym oraz wysiłkom fanów organizowane są liczne koncerty muzyki filmowej. Pociąga to za sobą oczywiście zainteresowanie sponsorów, których wsparcie pozwala na zorganizowanie większych przedsięwzięć, jak np. festiwal. Cieszy fakt, że również w Polsce prowadzone są działania, mające na celu rozpropagowanie muzyki filmowej wśród szerszej publiczności.

Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie to bez wątpienia niepowtarzalne wydarzenie na skalę europejską. Jest on dowodem na to, że promocja niszowej muzyki potrafi przyciągnąć masowych odbiorców. Potencjał, jaki drzemie w krakowskim projekcie, jest ogromny. Stwarza możliwość promocji muzyki

⁸³ Źródło: <http://filmmusic.pl/index.php?act=artykul&page=0&id=89> [stan z 05.06.2011].

filmowej, a także miasta lub nawet kraju. Jest to obecnie przede wszystkim przedsięwzięcie bardzo dojrzałe, mające za sobą bagaż czterech lat doświadczeń. Już od pierwszej edycji imprezy organizatorzy zadbali o bogate zróżnicowanie programowe. W repertuarze znalazły się najwybitniejsze tematy muzyczne światowego kina, od Europy, przez Amerykę, aż po Daleki Wschód. Dzięki temu każdy odbiorca znajdzie w ofercie festiwalu coś dla siebie. Zapraszani są znakomici kompozytorzy, artyści, krytycy i znawcy muzyki filmowej. Projekt wykorzystuje najnowocześniejsze techniki w zakresie synchronizacji obrazu i dźwięku. Przedsięwzięcie cały czas prężnie rozwija się dzięki współpracy wielu instytucji kulturalnych, medialnych i przemysłowych.

Oby przyszłe edycje festiwalu potwierdziły jego ideę i osiągnęły równie wysokie, a może i wyższy poziom. Patrząc na obecną formę imprezy i zaangażowanie ze strony jej organizatorów, myślę, że jego pozycja na rynku wydarzeń kulturalnych jest niezagrażona przez kilka najbliższych lat.

Summary

Film Music Festival in Krakow in years 2008–2011

This article takes a closer look at the origins and proceedings of a cultural event, which is Film Music Festival in Krakow. Research covers the yearly events from 2008–2011. Based on the example of this Festival, the author shows the meaning of film music as a product created from peoples' need of music. It also looks into the festival music market more in depth, shows the need to create such events containing soundtracks and film music. The centre of his attention is however, the way that each event is run year by year specifically an analysis of the line up. He also adds a short historical timeline of film music, starting from silent cinema though to a period called "Golden Age" up until modern film music.