

Zagłębie talentów

Polska scena kompozytorów muzyki funkcjonalnej

Robert Piaskowski

Muzyka tworzona dla filmu jest niewątpliwie odbiciem kultury i czasu, w jakich powstaje. Jest odpowiedzią na trendy, mody, style w komponowaniu, jest powiązana z odkryciami technologii filmowych, dźwiękowych, nowych zjawisk muzycznych, nowych środków wyrazu. Jest żywo rozwijającym się terytorium eksperymentów akustycznych, poszerzania instrumentarium, poszukiwania oryginalności, ale także nieskończonego przetwarzania tradycji. Także technologia dźwięku staje się jednym z wielu sposobów osiągania wyrazu w filmie. Kompozytorzy stają się coraz częściej dźwiękowcami, producentami muzycznymi, eksperymentatorami, wynalazcami. Nowa scena kompozytorów muzyki funkcjonalnej w Polsce to pojawienie się twórców doskonale rozumiejących te wyzwania. Mają wszystkie niezbędne talenty i umiejętności do konkurencyjnego rywalizowania na globalnym rynku muzyki.

Świat muzyki filmowej jest fascynującym polem dla wielu badań. Polska muzyka filmowa pozostaje w głębokim związku z globalną sceną, ale jej kondycja jest w dużej mierze pochodną kondycji polskiego rynku filmowego i uwagi, jaką się poświęca kwestiom muzycznym w filmie. Nawet w lokalnych produkcjach krajowych polska muzyka filmowa odzwierciedla najważniejsze tendencje pojawiające się na globalnym rynku muzyki. Kolejne pokolenia odbijają mody i rozwiązania narracyjne oraz technologiczne, jakie właściwe były różnym rewolucjom muzycznym, stosowanym w dziele filmowym. Polscy kompozytorzy poszukują oryginalności w epoce, w której wszystko zdaje się brzmieć podobnie, w której nieustannie potrzebna jest innowacja i nadanie obrazowi indywidualnego brzmienia. Nie istnieje żadna polska szkoła muzyki filmowej, której można by przypisać jakieś wspólne cechy, choć inspiracje polskim i szerzej – słowiańskim folklorem, polskim sonoryzmem, koloryzmem i osiągnięciami awangardy, silna obecność jazzu w polskim kinie – wszystko to ma znaczenie i sprawia, że polska muzyka filmowa jest postrzegana jako świeża, oryginalna, trendotwórcza.

Polscy kompozytorzy konkurują dzisiaj na globalnej scenie, ale tylko część z nich ma szansę na niej zaistnieć. Część twórców specjalizuje się w muzyce do gier wideo, część w serialach, dokumentach, ale ciągle wyznacznikiem prestiżu wśród kompozytorów jest obecność w portfolio dokonań wartościowych fabuł, najlepiej u wiodących europejskich czy światowych reżyserów. Co więcej, obecność Internetu pozwala szybko zbudować relację z potencjalnymi rynkami zagranicznymi. O ile jednak na światowym rynku filmowym o nowe zlecenia dla filmów zabiegają duże agencje kompozytorskie, mające stałą współpracę z poszczególnymi producentami, o tyle w Polsce rynek agencyjny w odniesieniu do branży filmowej nadal raczkuje. Ciągle wielu kompozytorów jest własnymi agentami, sami zabiegają o kontrakty reżyserów. Stąd wynika wiele niepowodzeń u bardzo zdolnych twórców w uzyskiwaniu ciekawych zleceń i przebicia się na krajowym rynku.

W niniejszym tekście chcę dotknąć najważniejszych zjawisk związanych z rynkiem muzyki funkcjonalnej, dać kilka punktów odniesienia i wskazać twórców nowego pokolenia poruszających się z łatwością na międzynarodowym rynku muzyki nowych mediów. W tekście przywołam niektóre zjawiska powiązane z rynkiem muzyki filmowej: wydarzenia i festiwale, ofertę edukacji branżowej, funkcjonowanie agencji, nagrody.

Muzyka filmowa czy screen music?

Określenie „muzyka filmowa” jest jednym z najbardziej nieprecyzyjnych sformułowań w repozytorium wiedzy związanej zarówno z muzyką, jak i filmem. Popularne hasła encyklopedyczne, określają ją błędnie jako „gatunek muzyki”. Mylnie także zawężają, że powstaje specjalnie na potrzeby dzieła filmowego. To uproszczenie nie ujmuje całego spektrum praktyk filmowych, w których autonomiczna muzyka klasyczna, ale także pisane poza filmowym przeznaczeniem standardy jazzowe, piosenki popularne stają się ilustracją dzieł filmowych. Muzyka filmowa nie jest gatunkiem, ale raczej wielogatunkowym zbiorem technik ilustracyjnych, interpretacyjnych, celowych zabiegów muzycznych, dźwiękowych, akustycznych na dziele muzycznym i filmowym, w którym szeroko rozumiana sonosfera dzieła filmowego staje się przestrzenią opisu, jednym z wielu środków wyrazu stosowanych w dziele filmowym. Co więcej, klasyczne rozumienie zawodu kompozytora nie ma zastosowania we współczesnym przemyśle muzycznym i na rynku nowych mediów. Kompozytor jest nie tylko twórcą muzycznych conceptów, ale raczej współtwórcą sonosfery

dzieła. Dzieli swoją pracę z całym sztabem powiązanych z jego pomysłami zawodów: edytorami, aranżerami, kopistami, inżynierami dźwięku. Jest tyleż twórcą kreatywnych rozwiązań, co producentem, reżyserem dźwięku, projektantem brzmień, twórcą brzmień syntetycznych, konstruktorem, wynalazcą.

Z całą pewnością współczesna muzyka filmowa to w większości odmiany muzyki współczesnej, muzyki aktualnej. Odwołując się do filmowych światów, dąży do jak najściślejszego oddania jego cech, to dlatego w pomysłach muzycznych pojawiają się zapożyczenia, stylizacje, cytaty, charakterystyczne instrumentarium, fragmenty pieśni, elementy folkloru. W filmach kostiumowych znajdziemy nawiązania do muzyki barokowej (inspiracje Bachem czy Handlem w muzyce Michaela Kamena), filmach science fiction do eksperymentów Karlheinz Stockhausena, w filmach powstających w epoce zimnej wojny Basil Poledouris czy Vangelis wykorzystują monumentalizm rosyjskich pieśni wojskowych, w filmach o czarnoskórych mieszkańcach Stanów Zjednoczonych wykorzystywane są inspiracje jazzowe, motywy muzyki afrykańskiej, a bardziej współcześnie – rapu.

Muzyka pisana do filmów, seriali, gier wideo, produkcji telewizyjnych, a nawet reklamy jest dziś coraz częściej nazywana *screen music* – muzyką ekranu – ze względu na gwałtowny rozwój urządzeń mobilnych i nowych mediów w XXI wieku. Jako dyrektor artystyczny FMF zastanawiałem się nawet nad zmianą nazwy FMF – na Screen Music Festival, aby adekwatniej wyrazić proces, jaki w postrzeganiu tej dziedziny twórczości zaszedł w ostatnich 15. latach. Kiedy programuję to wydarzenie, nieraz w obrębie jednego koncertu prezentowane są różne gatunki i formy muzyczne: od jazzu po elektronikę, od muzyki do wielkich blockbusterów, poprzez seriale, gry wideo, kończąc na kinie eksperymentalnym i artystycznym. To dlatego urodzinową galę 10. FMF opatrzyliśmy wiele mówiącym tytułem: *Al is Film Music*. Wszystko jest muzyką filmową. Istotnie wszystko nią może być.

Coraz rzadziej mówi się o muzyce filmowej z lekceważeniem, nawet wśród akademików. Nie można, i coraz bardziej nie wypada. Bo zajmowali się nią i tworzą ją najwyżej cenieni artyści pogranicza wszystkich światów: muzyki autonomicznej, funkcjonalnej, eksperymentalnej, rozrywkowej, jazzu. Coraz rzadziej mówią o niej z przekąsem także akademicy. Choć wciąż zdarzają się opinie, że jest to muzyka niesamodzielna, niekoncertowa, a zawód kompozytora filmowego to właściwie rzemiosło niemające nic wspólnego z prawdziwą sztuką komponowania dzieł muzycznych, symfonii

i innych form. Może dlatego, że w świecie muzyki filmowej jest także wielu samouków, twórców bez klasycznego wykształcenia kompozytorskiego. I jest to w pełni dopuszczalne. W świecie muzyki filmowej dyplomy akademii nie są najważniejsze. Najważniejsze są umiejętności, wyobraźnia i umiejętność pracy pod presją czasu. W świecie muzyki filmowej najważniejsza jest relacja reżyser – kompozytor i indywidualny język twórcy w interdyscyplinarnym dziele.

Poszukiwanie języka indywidualnego w świecie temp tracków

Temp track, to nic innego jak ścieżka tymczasowa. To istniejący utwór muzyczny lub dźwiękowy, który jest wykorzystywany w fazie montażu produkcji telewizyjnej i filmowej, służący jako wskazówka co do tempa, nastroju lub atmosfery, których reżyser szuka w danej scenie. Nazywa się go również scratch music albo temp score. Taki utwór jest zazwyczaj zastępowany przed premierą oryginalną ścieżką dźwiękową, skomponowaną specjalnie dla filmu. Podczas gdy niektórzy uważają, że podążanie za tymczasową ścieżką może być dla kompozytora ograniczeniem, może być też użytecznym narzędziem w znalezieniu odpowiedniego stylu muzyki dla danej sceny i może być oszczędzającym czas rozwiązaniem zarówno dla kompozytora, jak i reżysera. W świecie temp tracków zbudowanie własnego oryginalnego języka jest jednym z największych osiągnięć. Bo kiedy muzyka konkretnego kompozytora staje się temp trackiem dla innych, można powiedzieć, że osiągnięty został sukces: rozpoznawalności stylu i dzieła określonego twórcy.

W fabryce snów pracuje blisko 2000 kompozytorów. Kilkakrotnie więcej kopistów, orkiestratorów, muzyków sesyjnych. To duża społeczność i istotna konkurencja. Ważne jest kto kogo zna, znalezienie własnej niszy i stylu; ważne jest się znaleźć w jakimkolwiek segmencie rynku filmowego: blockbusterów, kina artystycznego czy eksperymentalnego, gier wideo, ważne jest także, aby się odróżnić. Kiedy rozmawiałem o tym niedawno z szefem jednej z dużych wytwórni muzycznych z Santa Monica, ten zapewnił, że choć ogólną tendencją w Hollywood jest cięcie kosztów, multiplikowanie kontentu i w coraz większym stopniu zaawansowana inżynieria dźwięku, to jednak branża nieustannie potrzebuje dopływu kreatywnej energii, języków indywidualnych, oryginalnego brzmienia, nowych instrumentów, odważnych tematów, niekojarzących się z niczym dotąd motywów. Zimmer zrewolucjonizował Hollywood nie tylko eklektycznym potężnym brzmieniem, u niego smyczki

grają jakby były gitarami elektrycznymi, a poza tym przywiózł do Stanów osiągnięcia niemieckiej elektroniki. Także Thomas Newman, bo stworzył intymność obrazów, traktując orkiestrę tylko jako drugi plan dla tworzenia ambientowych tekstur. Hollywood poszukuje nieustannie nowego języka dla muzyki, bo w epoce ogólnodostępnych bibliotek dźwięków, stosowanie na planie temp tracków, które z góry określają klimat, instrumentację, a nierzadko służą jako materiał do plagiatów, poszukuje się głosów autentycznych dla filmów.

Potrzeba poszukiwania oryginalności i zbudowania trwałych relacji z reżyserem jest jedną z najważniejszych tęsknot każdego twórcy muzyki funkcjonalnej. Jest ona bardzo ważna na każdym etapie tworzenia dzieła filmowego. W historii kina relacje te bywają tak ścisłe, że trudno sobie wyobrazić zamianę legendarnych par twórców: Nino Rota – Federico Fellini, Bernard Hermann – Alfred Hitchcock, John Williams – Steven Spielberg, Wojciech Kilar – Andrzej Wajda czy Krzysztof Zanussi, Howard Shore – Martin Scorsese czy Peter Jackson, Alberto Iglesias – Pedro Almodóvar, Danny Elfman – Tim Burton, Johann Johansson i Denis Villeneuve, Roman Polański – Alexandre Desplat. Osobiście brałem udział w spotkaniach roboczych tej ostatniej pary w Krakowie, reżyser chciał pokazać kompozytorowi miasto swojego dzieciństwa, jego złożoność, atmosferę, aby dać wgląd do swoich przeżyć i przekazać istotne treści pod kątem powstającego w owym czasie nowego filmu. W prezentowanym na FMF w Krakowie dokumencie Matta Schradera *Score*, intrygującej polifonicznej opowieści o zjawiskach, które zrewolucjonizowały muzykę filmową, reżyser kładzie nacisk na relacji między reżyserami i kompozytorami, relacji kluczowej w poszukiwaniu najlepszych środków wyrazu, idealnych warunków tworzenia. W filmie tym James Cameron, wspominając swoją wieloletnią współpracę z Jamesem Hornerem mówi, że kompozytor „musi usłyszeć co reżyser ma w umyśle, bo twórca muzyki jest przedłużeniem procesu twórczego”. Ale w świecie telewizji i goniących terminów taka relacja jest niemal niemożliwa.

W przywołanym dokumencie pokazane są różne sposoby inspirowania się twórców. Kompozytorzy bywają etnomuzykologami, kolekcjonują rzadkie instrumenty i dźwięki, kolekcjonują brzmienia zindywidualizowane, jedyne w swoim rodzaju, sięgają do muzyki źródeł, produkują brzmienia syntetyczne. Craig Armstrong kolekcjonuje stare syntezatory (ma w swoim studio prawdziwe muzeum tych instrumentów), Marco Beltrami, jeden

z najwyższej cenionych kompozytorów muzyki do thrillerów i horrorów, nagrywa dźwięki starego pianina na wietrznych wydmach Malibu, aby uzyskać dziwne stosunki przestrzenne między dźwiękami, szelestem wiatru i świstem elektrycznych drutów powyżej, a zarazem intrygującą aurę tajemnicy. Bear McCreary modyfikuje dźwięki liry korbowej, aby uzyskać ilustrację kosmicznych podróży w *Battlestar Galactica* i jej egzotyczny odbiór, a Michael Giacchino w *Star Treku* miksuje dźwięki erhu, aby opisać motywy przewodnie świata Spocka – pół-Wolkanity, pół-człowieka. Hector Pereira zbiera instrumenty etniczne, tykwy, dzwonki i bębny. Nagrywa i przetwarza ich zarejestrowane ślady, zwielokrotnia i obrabia. Poszukuje niestandardowych dźwięków w orkiestrze, nieustannie wchodząc w reakcję z muzykami. To zapis wielkiej improwizacji i na swój sposób zabawy. Rejestruje się sprzężenia, niezwykle dźwiękowe kolaże, a wypadkową tego procesu – czasem kompletnie niezamierzoną – jest zarejestrowany i następnie sztucznie manipulowany dźwięk. „Muzyka jest wszędzie – mówi z rozbrajającym uśmiechem, stawiając się w roli uważnego kolekcjonera rzadkich brzmień, cała sztuka to umieć je umieścić we właściwym kontekście”. Muzyka filmowa jest nieustanną walką o wydobywanie wszystkich walorów obrazu. To także walka z pokusą nadmiaru i dojrzałość odsiewania zbędnych nut.

Muzyka filmowa odzwierciedla mody panujące w kinie globalnym i coraz bardziej w muzyce gier wideo i telewizji. Doskonale ilustrują to ostatnie nominacje do ważnych nagród branży dla dronowej muzyki Johanssona (*Sicario*, *Arrival*), elektronicznych bitów Cliffa Martineza (*Drive*, *Neon Demon*) czy noisowych eksperymentów Atticusa Rossa i Trenta Roznera (*Social Network*, *Dziewczyna z Tatużem*). Wydarzeniem w świecie muzyki funkcjonalnej, a zarazem klasycznej, był zeszłoroczny Oscar dla Hildur Guðnadóttir za jej eksperymentalną muzykę do *Jokera*. Muzyka filmowa stała się jedną z najbardziej progresywnych dziedzin twórczości, w której splatają się tradycje awangardowe, eksperymentalne, zdobycze minimalizmu, serializmu, jazzu improwizowanego i in.

Jedni twórcy poszukują inspiracji w pustym pokoju – tak dla Abła Korzeniowskiego zaaranżowano przenośne studio w Londynie na czas zdjęć do *Nocturnal Animals* Toma Forda, gdzie oddzieleni od kontaktu z najbliższym otoczeniem, potrafią kreować światy wyimaginowane, doskonale uzupełniające intencje reżysera. Inni – poszukują dźwięków wśród ludzi, w bliskim kontakcie, nieustannej interakcji, w kolektywie, tak jak w legendarnym studio Remote Control Hansa Zimmera, w którym doszło do największej bodaj rewolucji

w tworzeniu muzyki filmowej, ale też w podejściu do tak ważnej kwestii jak indywidualne autorstwo.

Coraz rzadziej muzyka powstaje w studiach muzycznych, coraz bardziej na komputerach, dźwięki zgrywane są jako osobne ścieżki i razem miksowane dla uzyskania ostatecznego kształtu dzieła, ale także można połączyć się z instrumentalistą w Stanach Zjednoczonych, aby uzyskać indywidualne brzmienie konkretnej osoby i instrumentu. W ten sposób m.in. Łukasz Targosz zarejestrował wirtuozkę wiolonczeli, znaną w środowisku muzyki filmowej i gier wideo – Tinę Guo – wkomponowując jej brzmienie w ścieżkę dźwiękową do produkcji HBO – *Wataha*. Co więcej, połączył muzycznie Guo z polskimi muzykami, nie ruszając się ze swojego studia w Tajlandii.

Koncertowy wymiar muzyki filmowej

Na europejskim rynku brakuje wystarczająco szerokiego dostępu do partytur nutowych, wyciągów fortepianowych, opracowań na orkiestrę. Nieliczni kompozytorzy (zwłaszcza działający na pograniczu dwóch światów i zajmujący się także twórczością autonomiczną) i reprezentowani przez dużych wydawców mogli poszczycić się własnymi seriami i opracowaniami na rozmaite składy. 13 lat temu, kiedy powstawał FMF, brakowało dostępu do partytur legalnych, zaaprobowanych przez twórców muzyki albo powstających pod ich pieczę. Wciąż na rynku funkcjonuje wiele nielegalnych aranżacji i opracowań. Rynek wydawnictw muzycznych w tym zakresie wydaje się bardzo nieuporządkowany. Dzieje się tak z wielu powodów. Po pierwsze kompozytorzy działający pod presją terminów nie dość przywiązują uwagę do swoich filmowych dzieł. Funkcjonują one w szkicach, fragmentach, są często nieuporządkowane. Ich wydanie w wersjach koncertowych to inwestycja. Trzeba dodatkowej pracy edytorów, orkiestratorów, aranżerów, kopistów, a to dla kompozytorów często dodatkowe koszty. Ponadto, w amerykańskim systemie obrotu prawami kompozytor dosłownie zrzeka się praw majątkowych do stworzonej przez siebie muzyki. Oznacza to, że staje się ona własnością wielkich studio filmowych. A kompozytor porzuca swoje dzieło i komponuje nowe.

Brak dostępu do nut nie jest tylko problemem polskim, choć tutaj nawet takie tuzy jak Kilar nie mają wiele swoich dzieł przygotowanych pod wykonania koncertowe. Na

kilkadziesiąt tytułów, do których stworzył muzykę jeden z największych polskich kompozytorów filmowych – można znaleźć opracowanie ledwie 20. Nie inaczej jest z innymi wielkimi twórcami. Każdorazowo, chcąc wykonać muzykę polskich twórców na Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie, zlecamy aranżacje, orkiestracje młodym adeptom tego rzemiosła, nierzadko z krajów ze świata, aby w ten sposób popularyzować muzykę uznanych kompozytorów i wschodzących gwiazd. Nie znajdziemy muzyki do filmów Hoffmana, Zanussiego, Stuhra, Skolimowskiego, nawet jeśli pisali ją Krzesimir Dębski, Wojciech Kilar, Paweł Mykietyn, Abel Korzeniowski. Dzieje się tak dlatego, że rynek na rodzimą muzykę filmową jest ciągle zbyt mały i że nie ma zainteresowanych tym wymiarem twórczości wydawców.

Poza Polskim Wydawnictwem Muzycznym, które reprezentuje w Polsce m.in. Pawła Mykietyna, Alka Nowaka, Wojciecha Kilara, Stanisława Radwana, Macieja Zielińskiego, ale posiada także w swoich bibliotekach wypożyczeń dzieła Jerzego Dudusia Matuszkiewicza, Krzysztofa Komedy, Adama Walacińskiego. Aby odtworzyć ścieżkę dźwiękową Wojciecha Kilara z *Draculi* Francisa Forda Coppoli, trzeba było trzech lat rozmów z producentem filmu, aby uzyskać prawa do partytur, aranżacji, orkiestracji zdeponowanych w przepastnych studiach SONY Pictures.

Promotorzy i dyrektorzy filharmonii późno odkryli potencjał budowania publiczności w oparciu o muzykę filmową. Tymczasem odnowiła ona repertuary, odświeżyła wizerunek wielu skostniałych instytucji. Pozwala orkiestrom zaistnieć w przestrzeniach niefilharmonicznych: stadionach, arenach, halach targowych. Rozrastają się biblioteki nut, aranżacje, nagrania, reinterpretacje. W ciągu 20 lat powstał ogromny rynek *live entertainment*, filmów wykonywanych z muzyką na żywo.

Coraz mniej zatem dziwi obecność repertuaru muzyki filmowej w programach filharmonii, choć jeszcze mniej więcej 10 lat temu Filharmonia w Kolonii wywołała konflikt w środowisku melomanów, zestawiając na jednym koncercie muzyki Beethovena i Szostakowicza z muzyką japońskich gier wideo *Final Fantasy* Nobuo Uematsu czy suitę Howarda Shore'a, napisaną na bazie tematów do *Władcy Pierścieni*. Rok temu w wiedeńskim Musikverein koncertem własnych suit zadyrygował John Williams, a towarzyszyła mu jedna z najwybitniejszych skrzypaczek muzyki klasycznej, ulubienica Krzysztofa Pendereckiego – Anne Sophie Mutter. To wydarzenie, wejście do konserwatywnych sal koncertowych muzyki

filmowej nie odbyło się od razu. A jednak jest wymowne. Podczas gdy London Symphony Orchestra nagrywała muzykę do kilkuset filmów od 1935 roku, dla nowojorczyków byłoby to nie do wyobrażenia. Na nowojorskich salonach mówi się, że nigdy nie zagrają muzyki Glassa i Reicha. Nowojorska scena muzyczna okazuje się być bardziej konserwatywna niż europejska. Co więcej, w Stanach Zjednoczonych status orkiestr filmowych działających w studiach filmowych jest zupełnie inny niż orkiestr ważnych centrów muzycznych i zawodowych zespołów. Inaczej jest w Europie, gdzie tradycja nagrań przez czołowe orkiestry ma swoje tradycje. Wielkim wydarzeniem było nagranie berlińskich Filharmoników do *Pachnidła* Toma Tykwera. Podobnie w Polsce – wiele nagrań muzyki filmowej Wojciecha Kilara realizowała Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia.

Rola festiwalu muzycznych

Kompozytorzy filmowi rzadko uważają się za kompozytorów muzyki klasycznej. Choć tęsknota do tego świata pozostaje dla każdego wspomnieniem edukacji w konserwatoriach i szkołach muzycznych, nie skłaniają się do wykonywania ich repertuaru w salach koncertowych. Ale i w drugą stronę, kompozytorzy klasyczni traktują swoje przygody filmowe jako nic nieznaczące, rzadko zabierają głos w tej sprawie. Pamiętam rozmowy z Krzysztofem Pendereckim i Wojciechem Kilarem, którzy z rezerwą wypowiadali się o własnej muzyce filmowej, nie rozumiejąc do końca fenomenu popularności własnych dokonań na tym polu. Brałem udział w rozmowach z obydwojema Mistrzami i pamiętam ten dystans. Pamiętam także swoje spotkanie z Alberto Iglesiasem, legendarnym kompozytorem Pedro Almodóvara, w mieszkaniu pełnym pięknych przedmiotów, z imponującą kolekcją płyt (wszystkie nagrania Szymanowskiego i Lutosławskiego) panowała atmosfera skupienia. Kiedy zjechaliśmy do studia w podziemiach domu, zaskoczyła mnie klaustrofobiczność tej przestrzeni, samotnia, w której powstają niezwykle, emocjonalne partytury Iglesiasa, z jedną z najbardziej przejmujących kompozycji użytej w filmie *Skóra, w której żyję*, której pierwsze wykonanie na żywo odbyło się cztery lata temu w wykonaniu Aukso i Agaty Szymczewskiej na FMF. Pamiętam jak cicho przemawiał Iglesias, jak bał się kontaktu swojej muzyki z bezpośrednim odbiorcą, zestresowany płaskością brzmienia, ograniczeniami sal koncertowych, oddychającą publicznością. Dla niektórych kompozytorów muzyki filmowej

prezentacja muzyki tworzonej w zaciszu studia w sytuacji koncertowej, z orkiestrą grającą na żywo jest wyzwaniem.

Kiedy jeden z najwybitniejszych twórców muzyki filmowej, teatralnej, ale także muzyki autonomicznej Elliot Goldenthal przyjechał po raz pierwszy do Krakowa, mieliśmy do czynienia z jego pierwszym monograficznym koncertem muzyki filmowej. Ten znakomity uczeń Aarona Coplanda marzył o spotkaniu z Krzysztofem Pendereckim i Wojciechem Kilarzem. I to udało się w sposób nieoczekiwany zaaranżować, ponieważ w tym samym roku wykonaliśmy ostatni publiczny koncert z udziałem Wojciecha Kilara, na którym jednym z gości był także Penderecki. Pod wpływem tego koncertu Goldenthal stworzył koncertowe formy, w postaci rozbudowanych symfonii. Doświadczenie kontaktu z publicznością czyni z rzemieślników pracujących pod presją czasu, na wyśrubowanych deadlinech – prawdziwych twórców. Kontakt z odbiorcą jest jednym z najpiękniejszych i każdorazowo – przełomowych doświadczeń w historii każdego kompozytora muzyki filmowej, ale także dla festiwalu. Powyższe wspomnienia dotyczą ważnego zagadnienia powiązanego z muzyką filmową i jej życiem koncertowym.

Rola Gandawy

Kiedy powstawał Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie, brakowało właściwie festiwali podobnego typu nie tylko w Polsce, ale i na świecie. W Łodzi realizowano przy Filharmonii Łódzkiej festiwal poświęcony głównie polskiej muzyce filmowej. W Europie funkcjonował jeden z najstarszych festiwali Film Fest Gent, w ramach którego w 2001 roku powołano Akademię i galę nagród World Soundtrack Award. Ta szacowna nagroda obchodzi w tym roku swoje 20-lecie, a w rozmaitych edycjach nominowani byli także i polscy twórcy, m.in. Zbigniew Preisner, Jan A.P. Kaczmarek czy Abel Korzeniowski. Gala rozbudza ogromne emocje w branży filmowej, a nagroda ma postrzeżenie branżowe równe znaczeniu innych cennych nagród branżowych, takich jak BAFTA, Emmy, Złote Globy czy Oscary. Muzykę filmową na gali od 20 lat wykonują Brukselscy Filharmonicy pod dyktando kompozytora i dyrygenta Dirka Brosse. Z kolei w Hiszpanii istnieją dwa festiwale: od 2006 roku na Teneryfie organizowany jest popularny festiwal Fimucite, stale związany z tamtejszym Auditorio de Tenerife i z działalnością kompozytorską i dyrygencką Diego Navarro.

W Hiszpańskiej Ubedzie zrodził się także festiwal muzyki filmowej Ubeda Soundtrack Festival, cieszący się ogromną popularnością wśród fanów muzyki filmowej.

Dziś festiwale muzyki filmowej o uznanej pozycji odbywają się w Gandawie, Santa Cruz, Krakowie, Pradze. Planuje się nowy duży festiwal w Rzymie. Muzyczne cykle filmowe realizuje KKL w Lucernie i Royal Albert Hall w Londynie. To najważniejsze europejskie wydarzenia. W Stanach Zjednoczonych muzyka filmowa nie ma swojego festiwalu. Regularne cykle koncertowe odbywają się w Lincoln Center i w Hollywood Bowl w Los Angeles.

Rola Krakowa: FMF

W 2007 roku decyzją Prezydenta Krakowa został powołany Festiwal Muzyki Filmowej w Krakowie FMF, uważany obecnie za jeden z najważniejszych festiwali muzyki filmowej na świecie. Jest on organizowany przez KBF oraz RMF Classic. O niepowtarzalności imprezy decyduje unikalne łączenie najwyższej jakości interpretacji muzyki filmowej, wykonywanej przez czołowych muzyków i orkiestry, w połączeniu z wysokiej jakości obrazem filmowym. Festiwal powstał nie tylko dla promocji lokalnych talentów i orkiestr. Powstał w mieście, z którym związana jest plejada najważniejszych twórców muzyki filmowej, by wymienić nazwiska Pendereckiego, Walacińskiego, Koniecznego, Pawluśkiewicza, Komasy-Łazarkiewicza, Korzeniowskiego, Targosza, Chajdeckiego, Pieprzyka i wielu innych. Na zamówienie festiwalu powstało w ciągu 13-letniej historii tego festiwalu blisko 400 dzieł muzycznych, suit, koncertów, symfonii opartych na motywach i tematach filmowych. Festiwal gromadzi rocznie ok. 35 tys. publiczności, w jego historii odbyło się ponad 120 koncertów orkiestrowych, chóralnych, kameralnych. Odwiedzający go kompozytorzy witani są jak gwiazdy, a debiutujący tu twórcy nierzadko zyskują bilet do międzynarodowej kariery w branży filmowej. Koncertowe wykonania muzyki filmowej, opracowywane premierowo do wykonania w salach koncertowych, zasilają międzynarodowy repertuar symfoniczny i kameralny.

FMF prezentuje nie tylko najważniejsze nurty muzyki funkcjonalnej, z ciekawością eksploruje muzykę do gier wideo, animacji, seriali – dostrzegając istotny wzrost znaczenia tych sektorów audiowizualnych, ale także ważny nurt alternatywnego kina i niszowej muzyki różnych gatunków: od improwizującego jazzu, przez hip-hop, ambient, world music i szeroko

rozumianą elektronikę. FMF to ważne spotkanie branżowe, a zarazem miejsce światowych i polskich premier wielu dzieł muzyki filmowej, nierzadko w obecności reżyserów i kompozytorów światowego formatu. Na festiwalu gościli m.in. zdobywcy Oscara: Elliot Goldenthal, Tan Dun, Howard Shore, Jan AP Kaczmarek, Alexandre Desplat, Hans Zimmer, wybitni kompozytorzy Joe Hisaishi, Shigeru Umebayashi, Don Davis, Alberto Iglesias, Trevor Morris, Michał Lorenc, Wojciech Kilar, Reinhold Heil, Jonny Klimek, Abel Korzeniowski, Krzysztof Penderecki, Eric Serra, Cliff Martinez, Sean Callery, Bryan Tylor, Diego Navarro; reżyserzy: Roman Polański, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland, Tom Tykwer, Julie Taymor, Tomas Alfredson. Festiwal słynie z integrujących branżę filmową gal muzycznych, gromadzących osobowości świata ekranu, seriali, gier wideo, ze swoich nagród i edukacji profesjonalnej, którą przecierał szlak w Polsce, w której profesjonalna edukacja dla kompozytorów filmowych właściwie nie istniała.

Przy festiwalu powstało tzw. **Forum Audiowizualne** – profesjonalna platforma edukacyjna dla młodych kompozytorów, którzy zamierzają budować swoją karierę na międzynarodowym rynku usług filmowych. Pod okiem wybitnych specjalistów i ekspertów z Hollywood młodzi kompozytorzy uczą się tajników kompletnego procesu tworzenia ścieżki dźwiękowej na wszystkich etapach jej powstawania, a także zgłębiają zagadnienia związane ze specyfiką muzyki funkcjonalnej w odniesieniu do zasad rynku audiowizualnego i globalnego przemysłu filmowego. Głównym przesłaniem stworzenia takiej platformy edukacyjnej było umożliwienie młodym artystom bezpośredniego kontaktu z mistrzami światowego przemysłu muzycznego i filmowego, uzupełnienie luki w polskim szkolnictwie artystycznym, w którym – jak na łamach miesięcznika *Kino* zauważył jeden z zaprzyjaźnionych z festiwalem kompozytorów, Abel Korzeniowski – „przygotowanie do zawodu kompozytora filmowego właściwie nie istnieje (...). Nie funkcjonuje tzw. system asystencki, polegający na tym, że młody człowiek może pomagać mistrzowi i uczyć się zawodu od niego, potrzeba niemal cudu, żeby się do tego mistrza zbliżyć (...). Tymczasem każdy z nas musi być sprawny technicznie i mieć zaawansowaną znajomość nowoczesnych technologii, choćby po to, żeby umieć skonstruować dobre demo”.

Na Forum Audiowizualne składają się tzw. **Master Classes**, ale także panele dyskusyjne i spotkania z uznanymi kompozytorami. Odbywają się także prawdziwe sesje nagraniowe muzyki, organizowane m.in. w studio filmowym w Alwerni, a obecnie

w Europejskim Centrum im. Krzysztofa Pendereckiego w Luśławicach. W roli ekspertów zapraszani są praktycy muzyki filmowej i telewizyjnej z Los Angeles, Londynu, Nowego Jorku, Berlina, ale także wybitni kompozytorzy, w tym nazwiska najważniejszych twórców tego nurtu. Z Forum Audiowizualnym powiązana jest także prestiżowa nagroda **FMF Young Talent Award**, której celem jest wyłonienie uzdolnionych kompozytorek i kompozytorów młodego pokolenia i zaprezentowanie ich twórczości szerokiej publiczności, a także przedstawicielom branży filmowej. W poprzednich edycjach wzięło udział ponad ośmiuset młodych twórców z kilkudziesięciu krajów, a laureaci nagrody głównej działają dziś prężnie na międzynarodowym rynku muzyki filmowej.

Forum Audiowizualne wraz z nagrodą to nie tylko konkretna wiedza techniczna, ale także rozbudzanie marzeń i aspiracji u młodych kompozytorów. Otrzymują konkretne połączenia z ludźmi i branżą, pozwalające im zmierzać do urzeczywistnienia skrywanych pragnień. Dziś to jeden z najlepszych kursów kształcenia pozainstytucjonalnego, w którym eksperci z Hollywood dzielą się swoją wiedzą z najzdolniejszymi wśród młodych twórców, a konkurs daje zwycięzcy sławę i poczucie spełnienia na oczach kilkunastotysięcznej publiczności i wobec elit branży muzycznej obecnych na gali muzyki filmowej, gdzie honorujemy zwycięzcę.

Innym polskim festiwalem popularyzującym rzemiosło i sztukę komponowania dla obrazu, który zawiera ważne pasmo muzyczne i konkurs dla twórców jest **Transatlantyk Festival**, którego dyrektorem artystycznym jest zdobywca Oscara Jan A.P. Kaczmarek. To interdyscyplinarny festiwal muzyki, kina, ważnych idei społecznych. Powstał w 2010 roku w Poznaniu, następnie przeniósł się do Łodzi, obecnie odbywa się w Katowicach. Podczas festiwalu odbywają się dwa międzynarodowe konkursy kompozytorskie: **Transatlantyk Film Music Competition** oraz **Transatlantyk Instant Composition Contest**. Festiwal ten zaprasza regularnie kompozytorów i młodych improwizatorów mierzących się z trudnym zadaniem improwizowanego udźwiękowania filmów. Na festiwalu, obok przeglądu światowego kina, pojawiają się także wydarzenia muzyczne, prezentujące osiągnięcia kompozytorów muzyki filmowej, a także koncerty muzyki rozrywkowej. Jan A.P. Kaczmarek z jego niezwykłą biografią artystyczną pokazuje daleką drogę, jaką przechodzi twórca komponujący dla filmu polskiego i teatru, jak wielką pracę należy wykonać nad sobą, aby zdobyć statuetkę Akademii Filmowej. W tej pracy ważny jest w równym stopniu talent, co indywidualna charyzma,

wreszcie współpraca z właściwymi agencjami, wydawcami (tzw. *publicists*), towarzyski i branżowy PR.

Warto także wspomnieć o stosunkowo młodej, ale też ciekawej imprezie, organizowanej od 3 lat w Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu. **Game Music Festival** to dwudniowy festiwal muzyki z gier wideo, prezentujący twórców tej muzycznej niszy w wykonaniu orkiestr, chórów, solistów. Obecność repertuaru muzycznego z gier wideo jest także stale pielęgnowana na FMF. Jednym z największych wydarzeń tego typu było widowisko muzyczne *Wiedźmin 3: Dziki Gon* prezentujące muzykę Marcina Przybyłowicza, Mikołaja Stroińskiego i Piotra Musiała z Orkiestrą AUKSO pod batutą Marka Mosia. Kompozytorzy muzyki do gier wideo pojawiają się także jako goście specjaliści wielu wydarzeń branżowych, m.in. krakowskiego **Digital Dragons**, na którym wręcza się nagrody również twórcom muzyki do gier i organizuje spotkania z jej kompozytorami, a także tworzy się okazję do współpracy między deweloperami i producentami gier, wreszcie konkretnymi twórcami muzyki.

Nagrody w dziedzinie muzyki filmowej przyznawane w Polsce

Jedną z najważniejszych metod aprecjacji muzyki funkcjonalnej są nagrody przyznawane w tej dziedzinie na ważnych festiwalach filmowych. Jest to o tyle ważne, że na wielu branżowych wydarzeniach filmowych muzyce filmowej nie poświęca się wystarczająco wiele uwagi. Niedawnym skandalem skończyła się zeszłoroczna gala Europejskich Nagród Filmowych, na której nagrodę za muzykę przyznano niemal w kulisach, poza czasem antenowym. Nie inaczej bywa w Polsce. Na niedawną galę muzycznych nagród zaproszono wykonawców, ale zapomniano o kompozytorze. Wśród najważniejszych nagród filmowych dochodziło do kontrowersji. Nie zawsze rozumie się ich rynekotwórczy wymiar i przyznaje, np. twórcom nieżyjącym albo muzyce niefilmowej.

Złote Lwy przyznawane są na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni od 1974 roku. Absolutnym rekordzistą w liczbie zdobytych statuetek jest Michał Lorenc, który do tej pory na swoim koncie zgromadził ich aż 5. Dalsze miejsce, jeśli chodzi o większą liczbę nominacji zajmują Wojciech Kilar, Zygmunt Konieczny, Jerzy Satanowski i Michał Urbaniak. Wśród laureatów ostatnich lat pojawiają się także Paweł Mykietyn, Jan Kanty Pawluśkiewicz,

Mikołaj Trzaska, Leszek Możdżer – nagrody te wskazują, że na polskiej scenie muzyki filmowej dokonano się pewnego rodzaju przetasowania. W większym stopniu dostrzega się wkład pokolenia 40-latków w muzykę filmową.

Podobnie jest w przypadku **Polskich Nagród Filmowych „Orły”** przyznawanych od 1999 roku. Wielokrotnie laureatami tej nagrody byli Wojciech Kilar oraz Zygmunt Konieczny. Nagroda była krytykowana za przyznawanie jej dziełom niezwykłych twórców (np. Czesław Niemen, Witold Lutosławski, Dżem) albo za remastering dawnych utworów, zarzucano jej brak wyczucia i orientacji w różnorodności muzycznej polskiej muzyki filmowej i konserwatyzm wyborów. W ostatnich latach nagrody honorują twórców reprezentujących unikalne cechy polskiej muzyki filmowej, m.in. Włodek Pawlik, Mikołaj Trzaska, Radzymir Dębki, choć w niezrozumiały sposób pojawiają się także nominacje kompozytorów światowych (np. Alexandre Desplat), o ile twórcy tworzący dla polskich produkcji i koprodukcji (np. Clint Mansel do *Twój Vincent* albo Bruno Coulais do *Maria Skłodowska-Curie*) dadzą się uzasadnić, o tyle rola takich nagród powinna przyczyniać się do rozwoju lokalnej branży muzycznej i odzwierciedlać jej specyfikę.

Ciekawą nagrodą powiązaną z codzienną pracą radiostacji RMF Classic są MocArty przyznawane od 2010 roku. Nagroda przyznawana jest na podstawie wyborów słuchaczy stacji, która zbudowała w Polsce prawdziwy fenomen w propagowaniu muzyki filmowej i stworzeniu dla niej ogromnego rynku publiczności. Słucha jej dziennie 700 tys. słuchaczy, co daje stacji ok. 1,4% udziału w rynku radiowym. Stacja prezentuje muzykę poważną, filmową, jazz, a także wywiady ze znanymi i cenionymi ludźmi ze świata kultury. Stacja jest współorganizatorem FMF, przyznawane od 10 lat MocArty pokazują także najnowsze tendencje na rynku filmowym. W ostatnich latach laureatami MocArtów w dziedzinie muzyki filmowej byli: Leszek Możdżer za muzykę do filmu *Ikar. Legenda Mietka Kosza* (2019), Marcin Masecki za muzykę do filmu *Zimna Wojna* (2018) czy Antoni Komasa-Łazarkiewicz za *Pokot* (2017).

Prestiżowe nagrody muzyczne są także przyznawane na FMF Festiwalu Muzyki Filmowej w Krakowie: **Nagroda Kilara** wręczana wyjątkowym i oryginalnym kompozytorom muzyki filmowej za całokształt twórczości. Celem ustanowienia nagrody jest przede wszystkim pielęgnowanie pamięci o wybitnym kompozytorze i promowanie etosu twórcy, współpraca kulturalna i filmowa obydwu ważnych miast, budowanie silnego wizerunku

branżowego Krakowa i Katowic (miast fundatorów) w międzynarodowym przemyśle filmowym i nagraniowym oraz podkreślanie wagi kompozytorów w interdyscyplinarnym świecie filmu. Do nagrody nominowani są twórcy, którzy pozostają wierni tradycyjnej sztuce komponowania, samodzielnie tworzący instrumentację, piszący utwory, które w oderwaniu od obrazu nie tracą na czytelności, kompozytorzy sprawnie posługujący się językiem muzycznym, kreatywnie operujący kolorystyką, barwą i fakturą. Nagroda wyróżnia twórców, którzy – podobnie jak Wojciech Kilar – traktowali muzykę filmową na równi z autonomiczną, poświęcając jej tworzeniu tyle samo wagi i skupienia. Twórców, którzy czerpią z ludowych melodii, nawiązują do narodowych tradycji muzycznych, przedkładają lokalny sznyt siódmej edycji Berlinale i tożsamość nad postmodernistyczny pęd globalizujący także muzykę. Wśród dotychczasowych laureatów tej nagrody znaleźli się m.in. Michael Nyman, Elliot Goldenthal, Alexandre Desplat, Craig Armstrong, Howard Shore.

Jedną z najnowszych nagród przyznawanych na FMF jest nagroda: **Polska Ścieżka Dźwiękowa Roku**. Powstała na wzór World Soundtrack Award, ale w odniesieniu do lokalnego rynku muzycznego i przyznawana jest za najlepszą autorską muzykę powstałą w ubiegłym roku do polskiej produkcji – filmu, serialu lub animacji. Powstała także jako wyraz niezgody na niepokojącą praktykę polskiego rynku muzycznego i filmowego – soundtracki do wielu popularnych produkcji nie są przygotowywane ani nawet planowane z przeznaczeniem wydawniczym. Wyjątek stanowią ścieżki zawierające piosenki wykorzystane w filmie (oczywiście najczęściej dotyczy to komedii romantycznych). Trudno mówić o promocji muzyki filmowej czy nazwisk twórców piszących dla polskiego kina, gdy niełatwo jest zdobyć materiał do przedstawienia na krajowych i międzynarodowych konkursach. Wyboru Polskiej Ścieżki Dźwiękowej Roku dokonuje gremium 50 dziennikarzy, krytyków oraz blogerów, które ocenia muzykę do każdego z dziesięciu filmów i seriali wytypowanych przez zespół programowy festiwalu. Laureatem pierwszej edycji Polskiej Ścieżki Dźwiękowej Roku został Bartosz Chajdecki, autor soundtracku do serialu fabularnego *Kruk. Szepty słyhać po zmroku* w reżyserii Macieja Pieprzycy, Laureatem II nagrody został Leszek Możdżer za muzykę do filmu *Ikar. Legenda Mietka Kosza*.

Nie sposób nie wspomnieć na koniec tego zestawienia o **Fryderykach** – ważnych nagrodach branży muzycznej, przyznawanych w Polsce od 1995 roku przez Związek Producentów Audio-Video, akademię, w której skład wchodzi ponad 1000 artystów,

dziennikarzy muzycznych i profesjonalistów z polskiej branży. Od 2018 roku współorganizatorem jest Stowarzyszenie Autorów ZAIKS. Nagroda posiada także kategorię „Album roku oryginalna ścieżka dźwiękowa/muzyka ilustracyjna”, przyznawaną po dłuższej przerwie. W ostatnich latach zwycięzcami byli: Antoni Komasa-Łazarkiewicz za muzykę z filmu *Kamerdyner* i Leszek Możdżer za muzykę do filmu *Ikar. Legenda Mietka Kosza*.

Współczesna scena muzyki filmowej w Polsce

Historię polskiej muzyki filmowej i jej współczesne odmiany należy interpretować w odniesieniu do sceny międzynarodowej. Mówimy bowiem o jednym z najbardziej kosmopolitycznych ze światów, międzynarodowych i wielojęzycznych zespołów filmowych, o interdyscyplinarnym przemyśle filmu i nowych mediów. Pomimo globalizacji sprawiającej, że najważniejsze decyzje dotyczące rynku filmowego zapadają w kilku zaledwie centrach na świecie, film poszukuje także w muzyce, języka osobnego i oryginalnego.

Kompozytorzy popularni w powojennym kinie stosowali podobne rozwiązania muzyczne, orkiestrowe, jakie stosowano w złotej epoce Hollywood z jej rozbudowaną symfonią i neoromantycznym brzmieniem. Muzyka wielu polskich kompozytorów rozwijała się pod wpływem wielkich mistrzów: Maxa Steinera, Bogusława Kapera, Henryka Warsa, Ericha Korngolda, Elmera Bernsteina, Alfreda Newmana. Alex North był pierwszym, który na tak wielką skalę wprowadził do muzyki filmowej elementy jazzu, improwizacji i brzmienia big bandu. Podobnie tworzyć będą Jerry Goldsmith, John Barry, Lalo Schifrin. W Polsce jazzowe brzmienia w filmie stosowali niemal wszyscy najważniejsi twórcy: Andrzej Kurylewicz, Henryk Kuźniak, Andrzej Korzyński i zwłaszcza Krzysztof Komeda. Wielkimi melodystami kina są Nino Rota, Basil Poledouris, Ennio Morricone, Howard Shore, Wojciech Kilar, a z młodszych Patrick Doyle czy Dario Marianelli. Ojcem muzycznych eksperymentów pozostaje Krzysztof Penderecki, do którego dorobku odwołują się wszyscy kompozytorzy eksperymentujący.

W 1956 roku powstał pierwszy film z muzyką wyłącznie elektroniczną: *Zakazana Planeta* z muzyką Louisa i Bebe Barron. Wynalezienie syntezatorów pozwoliło kompozytorom opuścić studia filmowe, powstało nowe pokolenie wykonawców. Kontrowersje, ale i fascynację budziły zaskakujące interpretacje Bacha na syntezatorze Mooga w wykonaniu Wendy Carlos (*Mechaniczna Pomarańcza, Lśnienie*). W Polsce

eksperymenty elektroniczne, łączenie osiągnięć serializmu i muzyki konkretnej wiążą się z powstaniem Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, które rozpoczęło działalność w 1957 roku. Było ważnym laboratorium nowych dźwięków dla filmu, teatru i radia i czwartym po Paryżu, Kolonii i Mediolanie profesjonalnym centrum twórczości elektronicznej w Europie. Łączy się z nim legenda muzyki filmowej i teatralnej, m.in. Andrzeja Markowskiego i Włodzimierza Kotońskiego. Dziś sztucznie generowane dźwięki są obecne niemal we wszystkich formach i gatunkach muzycznych. Stają się jednym z wielu używanych dziś w muzyce funkcjonalnej środków wyrazu. Chętnie sięgają po ten język młodzi kompozytorzy debiutujący w ostatniej dekadzie, a zwłaszcza współczesne pokolenie 40-latków, tworzących przede wszystkim na rynku seriali i gier wideo. Wśród nich warto wymienić Pawła Mykietyna (*33 sceny z życia, Essential Killing, Ono, Tatarak*), Łukasza Targosza (*Pakt, Wataha*), Antoniego Komasę-Łazarkiewicza (*Pokot, Tańcząc w ciemnościach, Gorejący krzew*), Macieja Zielińskiego (*Fotograf, Sługi Boże*), Atanasa Valkova (*Legendy polskie, Ambicja, Deep Love, Ostatnia rodzina, Offline, Niebo*), Bartka Gliniaka (*Komornik, Palimpsest, Zgoda*), Radzimira Dębskiego (*Sztuka Kochania. Historia Michaliny Wisłockiej, Atak paniki*), Bartosza Chajdeckiego (*Bogowie, Czas Honoru, Jestem mordercą, Kruk. Szepty słychać po zmroku*), Mikołaja Stroińskiego (*Wiedźmin III Dziki Gon*).

Polscy twórcy muzyki filmowej to liga gigantów. Do nazwisk wielkich, legendarnych postaci, rozpoznawalnych na międzynarodowym rynku należy zaliczyć Henryka Warsa, Bronisława Kapera, Krzysztofa Komedę, Krzysztofa Pendereckiego, Wojciecha Kilara, Jana A.P. Kaczmarka, Zbigniewa Preisnera, a z pokolenia 40-latków Abła Korzeniowskiego, Mikołaja Stroińskiego. Istotnym tworzywem polskiej muzyki filmowej jest jazz oraz tradycje eksperymentalnego jazzu i improwizacji: Krzysztof Komeda, Michał Urbaniak, Tomasz Stańko, Jerzy Duduś Matuszkiewicz, Leszek Możdżer, Marcin Masecki – to nazwiska, które funkcjonują zarówno w świecie klubowego i koncertowego jazzu, jak i w świecie filmu.

Specyficznie polskim fenomenem są Jan Kanty Pawluśkiewicz, Zygmunt Konieczny, Stanisław Radwan, tworzący także w dużej mierze dla polskiego teatru, a także Mieczysław Wajnberg, Andrzej Korzyński, Henryk Kuźniak, Andrzej Kuryluk, Andrzej Markowski, Adam Walaciński, Krzesimir Dębski, Michał Lorenc, Krzysztof Herdzin.

Do tego parnasu zasłużonych twórców co roku dołączają nowe osobowości. Ich talent i kreatywność uwidacznia się nie tylko w cenionych na świecie i nagradzanych fabułach

i dokumentach, ale także w muzyce do gier wideo czy serialach. Na naszych oczach, w ciągu ostatniej dekady rozbłysły gwiazdy Abła Korzeniowskiego, Pawła Mykiety, Macieja Zielińskiego, Łukasza Targosza, Antoniego Komasy-Łazarkiewicza, Bartosza Chajdeckiego, Radzimira Dębskiego, Bartka Gliniaka, Pawła Górniaka, Jana Sanejko, Atanasa Valkova, Leszka Możdżera, Marcina Przybyłowicza, Mikołaja Stroińskiego. Twórcy ci są z pewnością kosmopolitycznymi twórcami przygotowanymi do pracy na międzynarodowym rynku muzycznym, z rozległymi kontaktami branżowymi, komponują dla nowych platform (Netflix, Canal+, HBO), telewizji prywatnych i komercyjnych, zdobywają zagraniczne nagrody, prezentują swoje dzieła na międzynarodowych targach, festiwalach, branżowych pitchingach. A jednak najważniejsze jest bycie reprezentowanym przez liczące się agencje muzyczne w świecie i powstanie podobnych instytucji czy organizacji w kraju. Wciąż brak jest w Polsce agencji skupiających twórców filmowych i muzyki do nowych mediów, przygotowanych do promocji polskich twórców na rynkach międzynarodowych. Wyzwanie to może stanowić najważniejsze pole do rozwoju w kolejnych latach.

Obywatele świata

Sukces na międzynarodową skalę zbudował krakowski kompozytor **Abel Korzeniowski**. Rozpoczął od współpracy z Jerzym Stuhrem w dramacie *Duże zwierzę*, i od razu odniósł sukces – Złote Lwy na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Kolejne produkcje – w tym *Pogoda na jutro* w reżyserii Jerzego Stuhra oraz *Metropolis* Fritza Langa z 1927 roku, do której skomponował na wskroś współczesną muzykę – zdecydowały o związaniu się z kinem na stałe. Abel Korzeniowski zrezygnował z asystowania prof. Krzysztofowi Pendereckiemu w Krakowskiej Akademii i wyprowadził się z Polski. Od 2006 roku mieszka w Los Angeles, współpracuje z gwiazdami światowego kina (m.in. z Tomem Fordem i z Madonną). Ma na koncie nominacje do Złotego Globu za muzykę do filmów *Samotny mężczyzna* i *W.E. Królewski romans*, do nagrody BAFTA za *Zwierzęta nocy* oraz do nagrody Emmy za ścieżkę dźwiękową do serialu *Dom grozy*. Kolekcję wyróżnień uzupełniają trzy statuetki World Soundtrack Awards oraz tytuł Kompozytora Roku przyznawany przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Muzyki Filmowej (za kompozycje do filmów *Romeo i Julia* oraz *Ucieczka od jutra*). Kompozytor powiedział podczas swojej wizyty w Krakowie. „Pracuję nad filmem, nie tylko nad jego oprawą” – mówił w wywiadzie dla

miesięcznika *Muzyka 21*. „Jestem takim samym współtwórcą, jak operator czy scenarzysta, a język filmu jest tak skondensowany, że w półtorej godziny – na różnych poziomach – pozwala opowiedzieć historię, która w książce zajęłaby dwieście albo trzysta stron. Muzyka jest jednym z elementów, pozwalających zintensyfikować tę opowieść. Musimy mówić jednym głosem”. Korzeniowski stworzył swój charakterystyczny minimalistyczny styl. Jego subtelne tematy, ich rozpoznawalność, styl i doskonały warsztat kompozytorski czynią z niego jednego z najciekawszych kompozytorów światowej muzyki filmowej i telewizyjnej.

Mówiąc o ważnych nazwiskach polskiej muzyki współczesnej, także w filmie, nie sposób nie wspomnieć o jednym z najwybitniejszych kompozytorów. **Paweł Mykietyn**, twórca tak silnie kojarzony z muzyką aktualną, że przez niektórych uważany za następcę Krzysztofa Pendereckiego w reprezentowaniu polskiej muzyki nowej na międzynarodowej scenie. Jego utwór *3 for 13* dla 13 wykonawców (1994), napisany na zamówienie Polskiego Radia, zajął pierwszą lokatę w kategorii twórczości kompozytorów młodych na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu w 1995 roku. *Epifora na fortepian i taśmę* (1996), napisana również na zamówienie Polskiego Radia, zajęła I miejsce w kategorii utworów kompozytorów młodych na IV Międzynarodowej Trybunie Muzyki Elektroakustycznej UNESCO w Amsterdamie oraz znalazła się w grupie kompozycji rekomendowanych w kategorii ogólnej. W 2000 roku został laureatem Paszportu Polityki. W 2008 roku jego *Symfonia nr 2* (2007) znalazła się na liście rekomendowanych kompozycji przez Międzynarodową Trybunę Kompozytorów. Ten sam utwór otrzymał też Nagrodę Mediów Publicznych w dziedzinie współczesnej muzyki poważnej OPUS 2008.

Mykietyn tworzy nowe utwory na zamówienie wielu festiwali i instytucji, m.in. dla Warszawskiej Jesieni, Polskiego Radia, Teatru Wielkiego Opery Narodowej, Sacrum Profanum. Skomponował muzykę do spektakli teatralnych w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, Piotra Cieślaka, Grzegorza Jarzyny. Napisał muzykę m.in. do noweli *Ojciec* w ramach produkcji *Solidarność, Solidarność*, a także do takich filmów, takich jak: *Ono*, *33 sceny z życia*, *W imię...* Małgorzaty Szumowskiej, do filmów *Tatarak* i *Wałęsa. Człowiek z nadziei* Andrzeja Wajdy czy niezwykle udany soundtrack do *Essential Killing* Jerzego Skolimowskiego. Otrzymał dwie Polskie Nagrody Filmowe za najlepszą muzykę do filmów *33 sceny z życia* i *Essential Killing*, był także nominowany do Orłów w tej kategorii za pracę

przy filmach *Ono* i *Tatarak*. Za muzykę do filmu *Essential Killing* otrzymał także nagrodę Prix France Musique Sacem 2012.

Kompozytor słynie z ciekawych przekształceń harmoniczných, lepi muzykę z cytatów, ciekawych współbrzmień, to muzyka intelektualna i eklektyczna. To często ciekawie aranżowane muzyczne puzzle, dlatego Mykietyn uważany jest za wzorcowy przykład twórcy postmodernistycznego, który czerpie inspirację ze wszelkich możliwych źródeł. Mykietyn funkcjonuje w filmie na podobnych zasadach jak Krzysztof Penderecki. Sam swobodniej czuje się w świecie muzyki klasycznej, koncertowym, festiwalowym. Jego muzyka natomiast wpisuje się w najlepsze tradycje polskiej awangardy i poszukiwań studia eksperymentalnego Polskiego Radia.

Innym, niezwykle płodnym kompozytorem młodego pokolenia jest **Bartosz Chajdecki**. Przez ostatnią dekadę stworzył muzykę do kilkudziesięciu spektakli teatralnych w Polsce i na świecie oraz do filmów fabularnych, dokumentalnych i seriali telewizyjnych. Uczeń Zbigniewa Preisnera, kompozytor i konsultant muzyczny Małopolskiego Ogródu Sztuk, Teatru Samuela Becketta (Wielka Brytania), współpracował z amerykańskim Yale School of Drama (USA) i New York School of Visual Arts. Przełomem w karierze muzyka było skomponowanie muzyki do serialu *Czas honoru*, za którą w 2011 został nominowany w kategorii Telewizja przez IFMCA – Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Muzyki Filmowej w Los Angeles. Uzyskał wiele prestiżowych nagród, m.in. Najlepsza Polska Ścieżka Dźwiękowa Roku 2019 za *Kruk. Szepty Słyszać po zmroku* na FMF w Krakowie, nagrodę Międzynarodowego Festiwalu „Les Saisons Parisiennes” w Petersburgu za muzykę do *Dopado* (2016), nagrodę Międzynarodowego Festiwalu Filmu i Muzyki „Transatlantyk” dla młodego kompozytora za najciekawszą muzykę filmową roku za *Czas honoru* (2011). Stworzył muzykę do następujących filmów, seriali, dokumentów: *Chyłka. Rewizja*, *Chyłka. Kasacja*, *Chyłka. Zaginięcie*, *Czyściec*, *Mistrz*, *Młody Piłsudski*, *Żmijowisko*, *Kruk. Szepty słyszać po zmroku*, *Wojenne Dziewczyny*, *Belle Epoque*, *Laundry Card*, *Mock*, *Najlepszy*, *Jestem mordercą*, *Moje córki krowy*, *Bogowie*, *Czas honoru* (wszystkie sezony), *Powstanie Warszawskie*, *Chce się żyć*, *Misja Afganistan*. Chajdecki jest niezrównanym melodystą. Tworzy motywy i tematy zapadające w pamięć. Doskonale orkiestruje. Wykorzystuje swoje ogromne przygotowanie muzyczne do tworzenia złożonych symfonicznych brzmień, z wykorzystaniem chórów, głosów etnicznych, folkloru słowiańskiego, ale też kameralnych ambientowych

i elektronicznych brzmień (np. *Bogowie*). Twórca, pomimo młodego wieku, z ogromnym portfolio osiągnięć, stale współpracujący z jednym z największych studio producenckich AKSON Studio.

Ciekawym i osobnym zjawiskiem w polskiej muzyce filmowej i rozrywkowej jest **Łukasz Targosz**. Jest producentem, muzykiem, kompozytorem. Rozpoczął karierę jako muzyk sesyjny, zadebiutował muzyką do *Świadka koronnego*. Największą sławę przyniosły mu produkcje HBO: *Pakt* i *Wataha* HBO, za którą uzyskał MocArty za Muzykę Filmową Roku 2014. Stworzył blisko 40 soundtracków, napisanych do różnych gatunków filmowych – od arthouse'u przez animację, mainstream, kończąc na kinie historycznym. Pisze dla komedii romantycznych, a jego soundtrack z 2011 roku do komedii romantycznej *Listy do M.* uzyskał status złotej płyty. Kompozytor nagradzany za granicą i wielokrotnie nominowany na festiwalach filmowych, m.in. w Monte Carlo, Rzymie, Bostonie. Animację *The Game*, którą współprodukował, nagrodzono na międzynarodowych festiwalach, m.in. podczas Boston International Film Festival, Mexico International Film Festival, On Location: Memphis International Film and Music Fest, Canada International Film Festival czy Indie Fest. Współpracuje na stałe z gwiazdami polskiej sceny muzycznej, m.in. Renatą Przymek, Grzegorzem Turnauem, Januszem Radkiem, zespołem Afromental. Był współproducentem filmu *Płynące wieżowce* (2013). Skomponował muzykę do serii *Pitbull*, *Listy do M.*, *Służby specjalne*, *Kamienie na szaniec*, *Świadek koronny*, serialu HBO *Wataha i Pakt*, animacje, filmy dokumentalne. Twórca wszechstronny, mieszający style, techniki, stale eksperymentujący na pograniczu rozrywki, piosenki poetyckiej, pop, rocka, elektroniki. Poszukuje nowych brzmień, miksuje, produkuje muzykę, mieszkając na co dzień w Tajlandii. Jest jednym z najnowocześniejszych kompozytorów na polskim rynku, wpisującego się w najlepsze doświadczenia współczesnej muzyki dronowej, elektro, minimalizmu.

Twórcą o ciekawym profilu artystycznym jest także **Maciej Zieliński**, kompozytor, aranżer i producent muzyczny. Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Royal Academy of Music w Londynie. W równym stopniu poświęca się muzyce poważnej, jak i filmowej oraz rozrywkowej. Szerokiej publiczności znany jest jako twórca muzyki do wielu filmowych hitów ostatnich lat, a także jako autor piosenek i aranżacji dla gwiazd polskiej sceny muzycznej. Jako aranżer i producent muzyczny współpracuje z czołówką polskiej sceny muzycznej, m.in.: z Kayah i Anią Dąbrowską. Dotychczas ukazało się

ponad 30 albumów z muzyką Zielińskiego. Filmy z jego muzyką zgromadziły dotychczas ponad 10 milionów widzów, a wiele płyt ze ścieżkami dźwiękowymi uzyskało status złotych i platynowych. Zastąpił muzyką do popularnej serii *Kryminalni*, popularnego *Tylko mnie kochaj*, *Barwy Szczęścia*, *To nie tak jak myślisz kotku*, *Wkręceni 2*. W 2016 i 2017 roku kompozytor otrzymał nominacje do Polskich Nagród Filmowych „Orły” w kategorii Najlepsza Muzyka za muzykę do filmu *Fotograf* i *Sługi Boże*. Jego muzyka filmowa jest pełna emocji. Zdradza wszechstronny klasyczny warsztat, ekspresyjność, poszukiwania formalne, pracę na strukturze, doskonałe orkiestracje. Kompozytor lubi łączyć współczesne brzmienia elektroniczne z instrumentami tradycyjnymi. Dzięki temu powstają współcześnie brzmiące, oryginalne ścieżki dźwiękowe. Od 1997 roku jego partytury są wydawane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Zarówno muzyka filmowa, jak i autonomiczna. Utwory Macieja Zielińskiego są wykonywane w ramach festiwali w Polsce i za granicą na festiwalach muzyki współczesnej, a on sam chętnie jest wykonywany na festiwalach muzycznych. Muzykę kompozytora prezentowano kilkakrotnie na FMF, suita do *Kryminalnych* wykonywana jest także w opracowaniach na młodzieżowe orkiestry szkolne, wskazując na popularność tematów muzycznych.

Wśród kompozytorów wyróżniających się doskonałym warszatem i doskonałością formalną, choć mniej odkrytym na polskim rynku muzycznym jest **Bartłomiej Gliniak**, kompozytor filmów dokumentalnych i fabuł, czterokrotnie nominowany do Polskich Nagród Filmowych „Orły” za filmy *Mój Nikifor* (2005) *Komornik* (2007), *Palimpsest* i *Na Granicy*. Był konsultantem muzycznym *Katynia* Andrzeja Wajdy i odpowiadał za dopasowanie do konkretnych scen muzyki Krzysztofa Pendereckiego. Jest kompozytorem m.in. muzyki do *Królewicza Olch*, *Zgody*, *Jak Pies z Kotem*. Oprócz wymienionych filmów komponuje z powodzeniem dokumenty przyrodnicze, m.in. *Niedźwiedź – władca gór*. Jest członkiem Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej.

Filmy Agnieszki Holland rozbrzmiewają muzyką **Antoniego Komasy-Łazarkiewicza**. To kolejny uzdolniony absolwent Krakowskiej Akademii, obecnie mieszkający w Berlinie. Międzynarodowe uznanie przyniosła mu pierwsza współpraca z Agnieszką Holland – ścieżka dźwiękowa do filmu *Julia wraca do domu*. Laureat nagrody European Film Music Trophy Young Talent Award za *Winterreise* (2008) oraz German Television Music Award za *Die zweite Frau*. Zastąpił muzyką do filmu *W ciemności* (nominacja do Oscara w kategorii

najlepszego filmu nieanglojęzycznego) oraz *Pokot* (premiera na Berlinale w 2017 roku) w reżyserii Agnieszki Holland. Jest także autorem ścieżek dźwiękowych do wielu produkcji filmowych i teatralnych, w tym do miniseriali *Gorejący krzew* i *Dziecko Rosemary*. Jest też autorem muzyki do filmu *Miasto 44* w reżyserii Jana Komasy (2014), który otrzymał cztery statuetki i pięć nominacji do Polskiej Nagrody Filmowej. Projekt *Światło i cień* (reż. Yeşim Ustaoglu) został nagrodzony za najlepszą muzykę na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Stambule. W 2018 roku Antoni Komasa-Łazarkiewicz został wyróżniony MocArtem, nagrodą przyznawaną przez słuchaczy radia RMF Classic. Skomponował też muzykę do serialu *1983*, pierwszej polskiej produkcji Netflix. Jego muzyka do *Obywatel Jones* nominowana była do Nagrody Ścieżka Dźwiękowa Roku 2018 na FMF. Aktualnie film Agnieszki Holland *Szarlatan* z jego muzyką jest czeskim kandydatem do Oscara.

Komasa-Łazarkiewicz tworzy subtelne, złożone ścieżki dźwiękowe, widać w jego stylu wpływy berlińskiego minimalizmu, zabawy z elektroniką, nakładania się dźwiękowych płaszczyzn, zapętlenia i nawarstwiania się pejzaży brzmieniowych. Klasyczny doskonały warsztat i umiejętność eksperymentowania, a jednocześnie stała współpraca z jedną z najwyżej cenionych reżyserek europejskiego kina, Agnieszka Holland czynią z Komasy-Łazarkiewicza jednego z najciekawszych kompozytorów europejskiego formatu.

Niedawno wśród młodej generacji twórców pojawił się bardzo zdolny polsko-bułgarski kompozytor, pianista i producent muzyczny **Atanas Valkov**. Urodzony w Bułgarii i wychowany w Polsce, jest wirtuozem fortepianu. Czerpiąc z klasycznej i jazzowej edukacji, komponuje muzykę inspirowaną wyjątkowym tygłem kulturowym słowiańskiego i bałkańskiego folkloru, europejskiej tradycji klasycznej i nowatorskich rozwiązań współczesnej muzyki elektronicznej. Kompozytor zdobył grand prix na siódmej edycji Berlinale, był nominowany do nagrody European Talent Award, skomponował muzykę do filmów Tomasza Bagińskiego (*Legendy polskie, Ambicja*), Andrzeja Wajdy (*Zwężta kronika czasu*) i Jana P. Matuszyńskiego (*Deep Love, Ostatnia rodzina, Offline, Niebo*). Valkov jest także autorem projektu Transoriental i producentem platynowego albumu *Transoriental Orchestra* Kayah. Pracował jako producent nad licznymi albumami, singlami, remiksami, tematami filmowymi i międzynarodowymi kampaniami reklamowymi. Ostatnio nominowany do Polskiej Ścieżki Dźwiękowej Roku za muzykę do *Putapki*.

Jednym z kompozytorów, którzy odnieśli ogromny sukces za oceanem jest **Mikołaj Stroiński**. Absolwent Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach oraz Berklee College of Music w Bostonie. Trzykrotny finalista festiwalu Transatlantyk w kategorii Kompozytor Roku (2011, 2012 i 2013) – dwukrotnie (2012 i 2013) otrzymał na nim wyróżnienie. Zwycięzca w dwóch kategoriach – Outstanding Contribution-Newcomer oraz The Best Score Orchestral/Cinematic na Annual Game Music Awards w 2014 roku. Jego kariera przypomina wiele przypadków młodych kompozytorów, którzy jeszcze na studiach pracowali jako tzw. ghost writer. Stroiński na stałe współpracuje z międzynarodowymi kanałami telewizyjnymi, takimi jak: CBS, ABC, NBC, FOX, HBO czy Discovery Channel. Jego aktywność wiąże się głównie z amerykańskim rynkiem muzyki telewizyjnej i gier wideo, komponował muzykę do *Hired Gun*, *Modjeska – Woman Triumphant*, *Cats&Dogs: The Revenge of Kitty Galore*, a w Polsce do *Zbrodni*, *Bez Tajemnic*, przy którym współpracował z Agnieszką Holland i Wojciechem Smarzewskim. Sławę przyniosła mu jednak twórczość muzyczna dla gier wideo, a zwłaszcza muzyka do trzeciej części sagi o Wiedźminie – *Wiedźmin 3: Dziki Gon*, przy którym pracował razem z Marcinem Przybyłowiczem. Za tytuł *The Vanishing of Ethan Carter* otrzymał nominację do nagrody za najlepszą ścieżkę dźwiękową na D.I.C.E Awards, nagradzany na wydarzeniach liczących się w świecie gier wideo, m.in. w 2015 roku Game Developers Choice Awards oraz nIGN Awards. Jest też laureatem nagrody Złoty Smok (Golden Dragon) przyznanej na Digital Dragons 2015 w Krakowie.

Współpracuje z **Marcinem Przybyłowiczem**, innym kompozytorem, który zastąpił przede wszystkim muzyką do gry z serii *Wiedźmin*. Podobnie jak Stroiński jest kompozytorem, aranżerem, sound designerem. Uznawany jest powszechnie za jednego z najzdolniejszych twórców na rynku gier. Trzecia odsłona serii – *Wiedźmin 3: Dziki Gon* – zdobyła ponad 800 nagród i wyróżnień, w tym między innymi za najlepszą muzykę w 2015 roku (MocArty RMF Classic), najlepszą ścieżkę dźwiękową do gry wideo (Hollywood Music in Media Awards – nominacja), a także nominacje do nagród za osiągnięcia w dziedzinie audio (BAFTA Games Awards) i muzykę (The Game Awards). Nie mniejszym uznaniem cieszyła się jego praca nad udźwiękowieniem gry *Zaginięcie Ethana Cartera*, za którą otrzymał nagrodę Najlepsze Audio 2014 (Digital Dragons) oraz szereg nominacji, m.in. do nagród za najlepszy sound design (IGN Best of 2014) oraz oprawę audio dla gry niezależnej (13th Annual G.A.N.G.

Awards). Jest także autorem muzyki do serialu *Korona Królów* produkcji TVP. Stroński i Przybyłowicz należą do najchętniej słuchanych twórców polskiej muzyki funkcjonalnej na popularnym kanale Spotify. Ich umiejętność tworzenia eklektycznych form muzycznych i wykorzystywania w formie stylizacji szeroko rozumianego folkloru słowiańskiego domaga się osobnego opracowania.

Podobnym mistrzostwem w stylizacji, choć zarazem osobnym zjawiskiem współczesnej muzyki filmowej jest **Mikołaj Trzaska**. Współzałożyciel i saksofonista grupy *Miłość*, lider *Łoskotu*, autor muzyki do filmów i spektakli teatralnych. Współpracował m.in. z Tymonem Tymańskim, Marcinem Świetlickim i Andrzejem Stasiukiem, Jurijem Andruchowiczem, Peterem Brotzmannem, Kenem Vandermarkiem, Joe McPhee, odważnie przekraczając granice gatunkowe i kulturowe. Od wielu lat współpracuje też z Wojciechem Smarzowskim. Skomponował m.in. soundtracki do takich filmów, jak: *Dom Zły*, *Róża*, *Pod Mocnym Aniołem*, *Wołyń*, *Kler*. Trudno nazwać go klasycznym kompozytorem filmowym, a jednocześnie jego eksperymenty akustyczne, brzmieniowe, pomysły producenckie wskazują na jedno z najciekawszych podejść w komponowaniu. Jego muzyczny język jest na tyle wyrazisty, że w sposób jednoznaczny przyłgnął do kina Smarzowskiego. Jego muzyczne pejzaże to wielokulturowy splot, pełen cytatów z muzyki pogranicza. Pojawiają się nuty wschodnie, prawosławne, brzmienia żydowskie. Umie doskonale manipulować nastrojem. Jego muzyka brzmi jednocześnie szorstko i obco, co lirycznie. Brutalnym scenom filmów Smarzowskiego potrafi nadać efekt nierealności albo magnetyzującego liryzmu.

Powyższe zestawienie nie przywołuje także wielu innych nazwisk muzyki filmowej ostatnich lat, których kariery rozwijają się w sposób niezwykle ciekawy. Warto wymienić m.in. Aleksandra Dębicza, Jana Sanejko, Pawła Górniaka, Radzimira Dębskiego, Daniela Blooma, Łukasza Pieprzyka, Marcina Stańczyka, Michała Woźniaka, Huberta Zemlera, Dariusza Górnioka, Arkadiusza Grochowskiego, Jana Komara, Małgorzatę Penkallę. Równolegle rozwijają się języki twórcze i portfolio dokonań uznanych i dobrze osadzonych twórców ze starszych pokoleń kompozytorów.

Podsumowanie

Polska muzyka filmowa nie powstaje w oderwaniu od najważniejszych zjawisk artystycznych na świecie. Jest podobnie różnorodna, poszukująca, wielostylowa.

Polski rynek muzyki filmowej z pewnymi wyjątkami (Kaczmarek, Preisner, Kilar, Penderecki, Korzeniowski) ma przede wszystkim krajowy zasięg. Kariery kompozytorów, którzy osiągają międzynarodową rozpoznawalność wiążą się często ze stałym bądź czasowym przeniesieniem się poza Polskę (Korzeniowski, Komasa-Łazarkiewicz, częściowo Kaczmarek).

W Polsce brakuje skutecznego systemu kształcenia kompozytorów muzyki funkcjonalnej. Od niedawna jednak pojawiają się kierunki kształcące specjalistów tego nurtu (m.in. na Akademii Muzycznej w Krakowie). Muzyka nie jest priorytetem w szkołach filmowych, co powoduje niski poziom świadomości muzycznej u reżyserów, również nowego pokolenia. Podobnie na klasycznych Akademiach nie miała statusu priorytetowego.

Legendarna relacja Zanussi – Kilar jest w polskim kinie rzadkością. Wyjątek stanowi współpraca Agnieszki Holland z Antonim Komasa-Łazarkiewiczem. Ma ona charakter relacji rozwojowej i rozkwitającej, pomimo wcześniejszej współpracy reżyserki z Janem A.P. Kaczmarkiem i Zbigniewem Preisnerem.

Zjawisko kompozytora – instytucji, który sam tworzy, aranżuje, kopiuje, orkiestruje, jak w anegdotach o Wojciechu Kilarze nie ma zastosowania we współczesnym świecie muzycznym. Presja czasu, galopujące tempo produkcji odcinków, wielogodzinne ścieżki dźwiękowe komponowane dla gier wideo sprawiają, że kompozytorzy dzisiaj pracują w kolektywach: ghost writerów, aranżerów, orkiestratorów i kopistów. Dotyczy to także wielu młodych kompozytorów, realizujących zamówienia serialowe, wspomagających starszych kolegów po fachu. W świecie gier wideo oznaczanie autorstwa ścieżki dźwiękowej przez kilka nazwisk jest standardem, w filmie ciągle anonimowa obecność ghost writerów jest pewnym środowiskowym tabu. Ale też brakuje relacji mistrz–uczeń na miarę studia Remote Control Hansa Zimmera, który rozwijał kariery muzyczne wielu samodzielnych dzisiaj i uznanych kompozytorów, np. Harry’ego Gregsona Williamsa, Trevora Morrisa czy Johna Powella.

Zasadniczą słabością polskiego rynku muzyki filmowej jest brak nagrań. Nie powstają płyty z muzyką filmową i telewizyjną (za wyjątkiem nielicznych, szczególnie popularnych tytułów). W związku z tym festiwalowy obieg muzyczny, ale także krytyka muzyczna w tym zakresie są wyraźnie ograniczone. W budżetach muzycznych filmów brakuje środków na ich zmasterowanie na cele wydawnicze (niekoniecznie płytowe, ale także na popularne platformy muzyczne), sesje orkiestrowe są niedofinansowane.

Brakuje dostępu do nut, wykonań na cele koncertowe. Taką misję częściowo spełniają nieliczne festiwale i niektóre sale koncertowe oraz filharmonie. Wprowadzanie do obiegu koncertowych opracowań tematów filmowych jest trendem ostatnich lat. Podczas gdy nie jest kłopotem zdobycie nut do głośnych tytułów hollywoodzkich, kino polskie ma sporo do nadrobienia, jeśli idzie o popularyzację własnego dziedzictwa muzycznego. Dość powiedzieć, że wyzwaniem jest zdobycie nut takich tuzów muzyki filmowej, jak: Henryk Kuźniak, Adam Walaciński, Andrzej Kurylewicz czy Andrzej Markowski, nie wspominając o popularnym Michale Lorencu.

Ogromną rolę w popularyzowaniu muzyki filmowej mają festiwale, a także popularna stacja RMF Classic, która zbudowała rozpoznawalność muzyki filmowej na niespotykaną dotąd skalę. Wśród mediów wyróżnia się także magazyn *PRESTO* i *Presto. Film*, magazyn *FILM*, *Ekrany*, a także takie portale, jak www.muzykafilmowa.pl oraz www.soundtracks.pl prowadzone przez blogerów i pasjonatów. Ostatnio więcej miejsca muzyce funkcjonalnej poświęca także *Ruch Muzyczny*, muzyka filmowa staje się priorytetem w działalności wydawniczej PWM.

Pomimo tych ograniczeń Polska uchodzi za kraj szczególnie interesujący, jeśli idzie o ilość indywidualności muzycznych, liczbę realizowanych rocznie tytułów filmowych i telewizyjnych, różnorodność nagród, a także ciągle rozwijający się fascynujący rynek muzyki filmowej w obiegu koncertowym. Ciekawie rozwija się także scena gier wideo. Sukcesy branżowe pokolenia obecnych 40-latków wskazują, że mamy do czynienia z jednym z najbardziej konkurencyjnych pokoleń twórców muzyki funkcjonalnej, posiadających potencjał i kompetencje do konkurowania na globalnym rynku. O powodzeniu będzie decydowała skuteczność agencji i wydawców poszczególnych kompozytorów, ten aspekt domaga się natychmiastowych inwestycji systemowych.