



**„Muzyka ma różne przeznaczenia”.
Formy i funkcje muzyki użytkowej**

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
The Feliks Nowowiejski Academy of Music in Bydgoszcz



„Muzyka ma różne przeznaczenia”.
Formy i funkcje muzyki użytkowej

pod redakcją
Aleksandry Kłaput-Wiśniewskiej i Barbary Mielcarek-Krzyżanowskiej

Bydgoszcz 2023

Recenzja wydawnicza
dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska, prof. IS PAN

Redakcja
Aleksandra Kłaput-Wiśniewska
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

ISBN 978-83-61262-19-0

Wydawnictwo Akademii Muzycznej
imienia Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
SAGITTARIA
poz. 123, e-book

Skład:
Wydawnictwo Tekst Sp. z o.o.
85-307 Bydgoszcz, ul. Kossaka 72
tel./fax 52 348 62 50
www.tekst.com.pl, e-mail: info@tekst.com.pl

Spis treści

Wprowadzenie	9
--------------------	---

PERSPEKTYWA ESTETYCZNA I METODOLOGICZNA

Izabela Zymer

„W służbie wychowania i podniesienia społeczeństwa” – zadania pieśni masowej w ujęciu Zofii Lissy	13
”In the service of education and the society’s improvement”. Zofia Lissa’s concept of the role of mass song	25

Izabela Zymer

Wkład Zofii Lissy w badania rozwoju muzykalności dzieci jako źródło inspiracji dla twórców muzyki i metodologii wychowania muzycznego	27
Zofia Lissa’s contributions to the study of children’s musical development as a source of inspiration for composers and musical education methodologists	42

FORMY MUZYKI UŻYTKOWEJ

Blake Parham

Functional music and personal identity: A journey of émigré composers	45
Muzyka użytkowa i tożsamość kompozytorów: przypadek twórców emigracyjnych	60

Barbara Mielcarek-Krzyżanowska

Zygmunt Mycielski – muzyczne marginalia	63
Zygmunt Mycielski – musical marginalia	85

Elżbieta Szczurko

Formy muzyki użytkowej w twórczości Piotra Mossa	87
Forms of utility music in the oeuvre of Piotr Moss	106

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska

<i>Na falach Brdy</i> . Piosenki o Bydgoszczy	109
<i>On the waves of the Brda River</i> . Songs about Bydgoszcz	130

W SŁUŻBIE RELIGII

Mariusz Urban

- Problematyka „użytkowości” katolickiej muzyki liturgicznej
w perspektywie twórczości kompozytorów przełomu XVIII
i XIX stulecia 133
- The problems of the “utility” of Catholic liturgical music in the perspective
of the works of composers at the turn of the 18th and 19th centuries 146

Marcin Simela

- Rok w pieśni kościelnej* op. 42 Mieczysława Surzyńskiego.
Polskie Orgelbüchlein? 147
- The Year in Sacred Song* Op. 42 of Mieczysław Surzyński. Polish *Orgelbüchlein?* 158

MUZYKA W FILMIE

Małgorzata Lisecka

- „Bash Your Brains In”: o funkcji muzyki awangardowej w budowaniu
pozawerbalnej narracji strachu. Przypadek *Lśnienia* Stanleya Kubricka 161
- “Bash your brains in”: On the function of avant-garde music in constructing
a non-verbal narrative of fear. The case of *The Shining* by Stanley Kubrick 176

Laurentju Beldean

- Kształtowanie filmowej przestrzeni audiowizualnej poprzez *soundtrack*:
analiza na przykładzie wybranych scen z *Interstellar* (Christopher Nolan
– Hans Zimmer) 177
- Building with soundtrack audio-visual space in the movie: Analysis on example
of selected scenes of *Interstellar* (Christopher Nolan – Hans Zimmer) 187

MUZYKA DLA DZIECI

Aleksandra Bilińska-Słomkowska

- Muzyka dla dzieci w twórczości kompozytorek polskich.
Wybrane przykłady z lat 1945–2020 191
- Music for children by Polish women composers. Selected examples from
1945–2020 209

Karolina Niebrzegowska

- 20 Piosenek dla dzieci* na głos z fortepianem Stefana Behra.
Aspekty interpretacyjno-wykonawcze w wybranych utworach wokalnych
zapomnianego kompozytora 211
- 20 Songs for children* for voice and piano by Stefan Behr. Interpretation
and performance aspects in selected vocal works by the forgotten composer 217

Olena Berehova

- Między bajką a rzeczywistością: świat dzieciństwa w balecie Iryny Gould
Sekretne życie lalek 219
 Between fairy tale and reality: The world of childhood in Iryna Gould's
 ballet *The Secret Life of Dolls* 227

Anna Kierkosz

- Muzyka współczesna – muzyka tworzona *dla* dzieci czy *z* dziećmi?
 Rola i potencjał muzyki współczesnej oraz postawy kompozytorów
 w kontekście rozwoju i kształtowania percepcji, potrzeb artystycznych
 i kreatywności małego dziecka 229
 Contemporary music – music created *for* children or *with* children?
 The role and potential of contemporary music and the attitudes of composers
 in the context of developing and shaping the perception, artistic needs
 and creativity of a young child 254

Elżbieta Szczurko

- Środki ilustracji muzycznej w *Cyrku Giuseppe* na recytatora i orkiestrę
 Piotra Mossa 255
 Means of musical illustration in *Giuseppe's Circus* for reciter and orchestra
 by Piotr Moss 277

Robert Kaczorowski

- Zaśnij dziecię już...* Trzy kołysanki gdańskiego kompozytora Stanisława
 Kwiatkowskiego w kontekście wybranych zagadnień muzycznych
 i interpretacyjnych 279
Fall asleep now, child... Three lullabies by the Gdańsk composer Stanisław
 Kwiatkowski in the context of selected musical and interpretative issues 289

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska

- Koncert wiolonczelowy* i *Symfonia Czasu* Marcina Gumieli
 – sztuka i dydaktyka 291
Cello Concerto and *Symphony of Time* by Marcin Gumiela – art and teaching 312

Alicja Atlak

- „Pomelodiowy koktajl dźwięków” – o twórczości dla dzieci Anny Weber 313
 „Pomelodic cocktail of sounds” – about Anna Weber's work for children 333

AUTOREFLEKSJA KOMPOZYTORSKA**Michał Zieliński**

- Impresje* na głosy i smyczki – klasyka w krzywym zwierciadle 337
Impressions for voices and strings – classics in a distorting mirror 349

Michał Zieliński

- Sonatina na fortepian* – kompozytorska autorefleksja 351
Sonatina for piano – composer's self-reflection 361

Marcin Kopczyński

Utwory dla młodych wykonawców na 4 ręce – kompozytorska autorefleksja (komunikat)	363
Compositions for young performers for 4 hands – composer’s self-reflection (contribution)	373

Aleksandra Brejza

Moje piosenki dla dzieci w podręczniku <i>120 lekcji muzyki w klasach 1–3</i> Krystyny Stasińskiej – autorefleksja kompozytorska	375
My songs for children in the textbook <i>120 music lessons in grades 1–3</i> by Krystyna Stasińska – composer’s self-reflection	395

WPROWADZENIE

W 1948 roku, przemawiając podczas Walnego Zjazdu Związku Kompozytorów Polskich, Zygmunt Mycielski wypowiedział następujące słowa: „Muzyka nie powinna być nigdy gorsza, powinna być zawsze w swoim gatunku najlepsza, na jaką stać autora. [...] Muzyka ma tylko różne przeznaczenia, lecz nie powinna mieć w umyśle twórcy rozmaitej skali jakości. Wysiłek twórczy powinien być zawsze najwyższy. [...] podawanie słuchaczowi dzieł małowartościowych jest w istocie niedocenieniem tego słuchacza, jest spychaniem go w jakąś strefę pogardy”. Choć odnosiły się one do pieśni masowych, których popularyzacja stała się u schyłku lat czterdziestych XX wieku jednym z elementów polityki kulturalnej państwa, można przenieść je także na inne zakresy twórczości. Poruszone przez Mycielskiego kwestie dotyczą bowiem problemów etycznych – poczucia obowiązku wobec talentu potraktowanego w kategoriach „dobra powierzonego” oraz przekazywania artystycznej prawdy, zagadnień, o których wypowiadał się także Witold Lutosławski.

Przywołany passus stał się mottem obrad dwóch międzynarodowych konferencji zorganizowanych przez Pracownię Kultury Muzycznej Pomorza i Kujaw działającą przy Wydziale Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego („Kompozytorzy a muzyka użytkowa” – 2022 oraz „Muzyka dla dzieci” – 2023). Jednocześnie okazał się na tyle pojemny, by pomieścić szereg zagadnień poruszanych przez autorów tekstów zamieszczonych w niniejszej e-publikacji *„Muzyka ma różne przeznaczenia”. Formy i funkcje muzyki użytkowej*, co doceniła także recenzentka tomu, dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska, prof. IS PAN, która pozytywnie odniosła się do zebrania materiałów z obu konferencji i zaprezentowania ich w ramach sześciu segmentów: 1. Perspektywa estetyczna i metodologiczna, 2. Formy muzyki użytkowej, 3. W służbie religii, 4. Muzyka w filmie, 5. Muzyka dla dzieci. 6. Autorefleksja kompozytorska.

Niechaj rekomendacją do lektury tej wieloautorskiej monografii stanie się fragment recenzji: „Składające się na publikację teksty przynoszą wiele nowych informacji i interpretacji, znacząco wzbogacając dotychczasowy stan wiedzy na temat obecności muzyki użytkowej w twórczości kompozytorskiej oraz jej

rozmaitych funkcji i form. [...] [P]ublikacja będzie niezwykle cennym kompendium wiedzy na temat muzyki użytkowej, z punktem ciężkości położonym na wiek XX i czasy obecne [...] [A]utorzy podejmują tematy dotąd nieobecne w literaturze muzykologicznej lub słabo rozpoznane, także dlatego, że muzyka użytkowa niejako z założenia traktowana jest trochę po macoszemu, pozostając na uboczu głównych nurtów badawczych (podobnie sami kompozytorzy traktują ją zazwyczaj na uboczu twórczości autonomicznej)”.

Oddające w ręce Czytelników niniejszy zbiór tekstów teoretyków muzyki, muzykologów, animatorów kultury i kompozytorów jesteśmy przekonane, że tak odmienne perspektywy badawcze nie tylko odsłaniają różne aspekty funkcjonowania muzyki użytkowej ale też mogą stać się impulsem do podejmowania dalszych badań nad tym niezwykle szerokim obszarem działalności artystycznej.

Aleksandra Kłaput-Wiśniewska
Barbara Mielcarek-Krzyżanowska



**MUZYKA
W FILMIE**





Laurentiu Beldean

TRANSILVANIA UNIVERSITY OF BRAŞOV

e-mail: laurentiu.beldeanu@yahoo.com

Kształtowanie filmowej przestrzeni audiowizualnej poprzez soundtrack: analiza na przykładzie wybranych scen z Interstellar (Christopher Nolan – Hans Zimmer)

■ s ł o w a k l u c z o w e : *Interstellar*, Christopher Nolan, Hans Zimmer, *soundtrack*, muzyka filmowa, narracja

Wprowadzenie

Hans Zimmer to jeden z najbardziej utalentowanych i, bezsprzecznie, najbardziej rozchwytywanych kompozytorów muzyki filmowej współczesnego kina. Nawet pobieżne zapoznanie się z jego dorobkiem artystycznym poświadcza spektakularne sukcesy artysty w hollywoodzkiej branży, wliczając w to w szczególności ponad trzydzieści lat intensywnej aktywności zawodowej, skomponowanie ponad dwustu ścieżek dźwiękowych do różnych obrazów i, w konsekwencji, dwanaście nominacji do Oscara¹. Jego pierwszym znakomitym osiągnięciem była muzyka do filmu *Rain Man* w reżyserii Barry'ego Levinsona w 1988 roku, ale dopiero *blockbuster Król Lew* (1994) stał się dla Zimmera przepustką do prawdziwego sukcesu w amerykańskiej kinematografii².

Znany ze ścieżek dźwiękowych takich filmów jak: *Cienka czerwona linia* (reż. Terrence Malick, 1998), *Mission Impossible 2* i *Gladiator* (reż. Ridley Scott, 2000), *Hannibal* (reż. Ridley Scott, 2001), *Ostatni samuraj* (reż. Edward Zwick, 2003), *Batman – Nowy początek* (reż. Christopher Nolan, 2005), *Kod da Vinci*

¹ Zob. Hans Zimmer Official, <https://hans-zimmer.com/discography>, dostęp: 15.04.2022.

² Zob. Laurence E. MacDonald, „The Rise of Independent Films, 1990–1999”, w: idem, *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*, The Scarecrow Press, Lanham 2013, s. 384.

(reż. Ron Howard, 2006), trzy części *Piratów z Karaibów*, *Mroczny rycerz* (reż. Christopher Nolan, 2008), *Incepcja* (reż. Christopher Nolan, 2010), *Dunkierka* (reż. Christopher Nolan, 2017), urodzony we Frankfurcie w 1957 roku, Hans Florian Zimmer, studiował w Szwajcarii i Anglii³. Chociaż nie jest zawodowym muzykiem, opanował grę na fortepianie i nauczył się pracować na syntezatorach; szybko też wykształcił swój indywidualny, bardzo charakterystyczny styl, który – choć nie ma minimalistycznych źródeł – jest często określany przez krytyków terminem minimalizm⁴.

„Minimalizm” Zimmera a jego praktyki kompozytorskie

Bez wątpienia minimalizm stanowi jeden z najważniejszych stylów, które inspirują twórczość Zimmera, zwłaszcza że techniki minimalistyczne są szeroko rozpowszechnione w amerykańskim kinie. Jak pisze Jonathan Bernard:

ten sposób traktowania [materiału muzycznego – przyp. tłum.] powinien być dobrze znany każdemu, kto był ostatnio w kinie; wielu współczesnych hollywoodzkich kompozytorów muzyki filmowej używa podobnych technik, w nieskończoność przetwarzając materiał tematyczny z niewielkimi lub nawet bez żadnych zmian pomiędzy kolejnymi jego wejściami⁵.

Na przykład kompozytorka Natasha Paulberg, a za nią krytyk Aaron Gilmartin, określają styl Zimmera jako postminimalistyczny, a nawet konstruuja

³ Więcej na ten temat zob.: Mark Cotta Vaz, *Interstellar: Beyond Time and Space*, Running Press, Philadelphia 2014, s. 137; Felix Engel, Janina Wildfeuer, *Hearing Music in Dreams: Towards the Semiotic Role of Music in Nolan's Inception*, w: *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*, red. Jacqueline Furby, Stuart Joy, Columbia University Press, New York 2015, s. 233–246; Vasco Hexel, *Hans Zimmer and James Newton Howard's „The Dark Knight”: A Film Score Guide*, Rowman & Littlefield, Lanham 2016, s. 1–13; Justin Horton, „The Building and Blurring of Worlds: Sound, Space, and Complex Narrative Cinema”, w: *World Building*, red. Marta Boni, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017, s. 198–199; Darren Mooney, *Christopher Nolan: A Critical Study of the Films*, McFarland & Company, Jefferson 2018, s. 39, 44–45, 52, 70; James Wierzbicki, *Terrence Malick: Sonic Style*, Routledge, New York 2019, s. 56–57; Sean Wilson, *Atonal: The Role of Film Music in the Era of Franchising*, w: idem, *The Sound of Cinema: Hollywood Film Music from the Silents to the Present*, McFarland & Company, Jefferson 2022, s. 197–198.

⁴ Por. Tom Shone, *The Nolan Variations: The Movies, Mysteries, and Marvels of Christopher Nolan*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York 2020, s. 144; Benjamin Wright, „Music and the Movie Image: The Case Study of Hans Zimmer”, w: *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, red. John Shepherd, Kyle Devine, Routledge, New York 2015, s. 325.

⁵ Jonathan W. Bernard, *Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music*, „American Music” 2003 nr 1, s. 122: „this type of non-developmental treatment should be very familiar to anyone who has been in a movie theatre lately; many contemporary Hollywood film-score composers use similar techniques, endlessly recycling thematic material with little or no change from one appearance to the next”.

termin „romantyczny postminimalizm” (w istocie używany przez samego Zimmera⁶) lub – z drugiej strony – „neoklasyczny postminimalizm” dla wyjaśnienia właściwości wspomnianego stylu⁷. Romantyczny minimalizm to z kolei określenie, którego dla opisu praktyk muzycznych Zimmera używa kanadyjski badacz muzyki filmowej Benjamin Wright:

romantyczny minimalizm to idea, która – moim zdaniem – w istocie pochodzi od Hansa Zimmera [...] i jest połączeniem romantycznych idei muzycznych, takich jak tradycyjne hollywoodzkie motywy filmowe [...] połączone z czymś zupełnie innym; jest to taki minimalizm, w którym nie chodzi o melodię, a tak naprawdę o pozbycie się [zbędnych – przyp. tłum.] muzycznych struktur i dotarcie do korzeni pomysłu, a następnie powtarzanie go przez dłuższy czas. [...] Myślę, że oferuje on [...] świeżą paletę pomysłów dźwiękowych, która niekoniecznie nawiązuje do klasycznych hollywoodzkich praktyk opracowywania muzycznego⁸.

Kompozytor Diego Delfino również postrzega Zimmera jako spadkobiercę Philipa Glassa, w szczególności od czasów *Interstellara*⁹ z 2014 – filmu autorstwa Christophera Nolana, reżysera, z którym Zimmer szczególnie lubi pracować. Dystopijny obraz, rozsnuwający przed widzem klasyczną narrację o katastrofie klimatycznej, mającej nastąpić w niedalekiej przyszłości, i o poszukiwaniu nowego miejsca do życia w przestrzeni międzygalaktycznej¹⁰, doskonale zdaje się współgrać z charakterystycznym, chłodnym brzmieniem muzyki Zimmera – brzmieniem z pozoru nieobciążonym środkami muzycznej retoryki. To właśnie ta specyficzna cecha sprawiła, że w 2000 roku Ridley Scott wybrał Zimmera do napisania ścieżki dźwiękowej do *Gladiatora*, ponieważ zależało mu na tym, aby uniknąć zbędnego sentymentalizmu i popularnego patosu¹¹. Temu

⁶ Zob. J. Wierzbicki, *Terrence Malick...*, op. cit., s. 32.

⁷ Zob. Aaron Gilmartin, *Know the Score: Minimalism Meets Film Music*, „Film Independent” 20.05.2019, <https://www.filmindependent.org/blog/know-the-score-minimalism-meets-film-music/>, dostęp: 15.04.2022.

⁸ B. Wright, *Music and the Movie Image...*, op. cit., s. 325; idem, *Romantic Minimalism: Hans Zimmer and Contemporary Film Music*, <https://www.youtube.com/watch?v=3CdI5Nli0QE>, dostęp: 15.04.2022: „romantic minimalism is an idea which I think really does originate with Hans Zimmer [...] and that it’s a combination of romantic musical ideas, which are like traditional Hollywood film themes [...] and you are combining that with something very different and that is minimalism, which is not about melody, and, in fact, it’s about a stripping away of musical textures and getting to the root of an idea and then repeating that idea over a length of time. [...] I think it offers [...] a fresh palette of musical ideas, which is not necessarily connected to classical Hollywood scoring practices”.

⁹ Zob. Diego Delfino, *Outer-Space Minimalism: Understanding Hans Zimmer’s Score for „Interstellar”*, 16.02.2015, <https://diegodelfino.com/blog/score-review-and-analysis/outer-space-minimalism-understanding-hans-zimmers-score-for-interstellar/>, dostęp: 15.04.2022.

¹⁰ Christopher Nolan, *Interstellar*, Warner Bros. Pictures 2014, Prime Video – Amazon.

¹¹ Por. V. Hexel, *Hans Zimmer and James Newton...*, op. cit., s. 5.

zwrotowi Zimmera od klasycznej hollywoodzkiej muzyki kinowej do tak zwanego „romantycznego minimalizmu” (jeśli zdecydujemy się posługiwać tym terminem) towarzyszy także przemiana w zakresie używanych przez niego instrumentów. Z rozbudowanej neoromantycznej orkiestry stopniowo przesuwa on swoje zainteresowania w kierunku elektroniki, stając się obecnie jednym z najważniejszych pionierskich przedstawicieli tego nurtu w Hollywood, obok Vangelisa czy Wendy Carlos.

W przypadku kompozytora muzyki filmowej styl indywidualny obejmuje również jego sposób pracy nad filmem oraz podejście zarówno do obrazu, jak i intencji reżysera. W związku z tym Zimmer przestrzega pewnych określonych zasad pracy nad filmem, które regulują następnie to, w jaki sposób reżyser będzie korzystał z zapewnionej mu przez kompozytora ścieżki dźwiękowej. Ilario Meandri Sanchez opisuje owe zasady w następujący sposób:

Na przykład Hans Zimmer z biegiem czasu zmienił swoją taktykę, również z perspektywy podpisywania kontraktu, uciekając się do czegoś, co moglibyśmy określić jako „komponowanie prewencyjne”. W trakcie swojej kariery [...] stopniowo zwiększał wykorzystanie syntezatorów i samplowania, marginalizując orkiestrę, a tym samym inkorporując wykorzystanie technologii syntezy muzycznej na dużą skalę jako część swego własnego, rozpoznawalnego stylu. Jednym z powodów jest próba przywrócenia twórczej kontroli nad decyzjami, które zadecydują o tożsamości partytury, poprzez samodzielne przygotowywanie *temp tracks*. W przypadku tych fragmentów, których nie można odtworzyć za pomocą syntezy cyfrowej, Zimmer prosi o wcześniejszą sesję w celu nagrania niektórych głównych tematów do wglądu, gdy film jest jeszcze w trakcie produkcji. Same wejścia będą oczywiście musiały zostać ponownie zmontowane w celu ostatecznego zbudowania sekwencji, ale w niektórych przypadkach, jak w *Gladiatorze*, możliwe jest również, że wywrą one takie wrażenie na reżyserze, że dostosuje on do nich montaż niektórych scen. Użycie syntezatorów sprawia, że takie podejście jest wykonalne i umożliwia kompozytorowi podejmowanie pewnych decyzji, w kwestiach, nad którymi chce on mieć pełną kontrolę. To przysparza dwa razy więcej pracy, ale metoda ta broni jego twórczej integralności [zamyśłu kompozytora – przyp. tłum.]¹².

¹² Ilario Meandri Sanchez, *Around the Marvellous: Film Music Formulas from an Ethnomusical Perspective*, „Music and the Moving Image” 2014 nr 2, s. 72: „Hans Zimmer, for example, has changed his tactics in the course of time, also from a contractual point of view, resorting to what we could define as a »preventive scoring«. Throughout his career, [...] he has progressively increased the use of synthesizers and sampling, marginalizing the orchestra and thus making the massive use of music synthesis technologies his own recognizable style. One of the reasons for it is the attempt to re-establish creative control over the decisions that will determine the score identity, creating the temp tracks himself. In the case of those cues that cannot be reproduced through digital synthesis, Zimmer requests an early session to record some of the main themes for the preview while the movie is still being produced. The cues themselves will of course have to be re-edited for the final editing of the sequence, but it is also possible in some cases, as in *Gladiator*, for the director to be so deeply struck by them to adapt the editing of some scenes.

Jak widać, zasada „komponowania przewencyjnego” – które moglibyśmy również nazwać „nadkomponowywaniem” – polega nie tylko na tym, że kompozytor, dzięki zastosowanej przez siebie technologii, może decydować o istotnych szczegółach swojej muzyki, takich jak ostatecznie zastosowane w obrazie tempo, ale w szczególności oznacza, że Zimmer zawsze komponuje znacznie więcej materiału muzycznego, niż faktycznie zostanie wykorzystane podczas montażu. Takie podejście częściowo wpływa również na jego poetykę muzyczną, która opiera się na długich, szerokooddechowych okresach muzycznych, w których – podobnie jak w muzyce minimalnej – przetwarzany jest relatywnie niewielki fragment materiału, ale sposób rozwijania muzycznej narracji jest powolny, co można obserwować choćby na przykładzie najbardziej znanego tematu z *Incepcji* (reż. Christopher Nolan, 2010) – *tracku* zatytułowanego *Time*¹³. Doskonale charakteryzuje tę technikę Craig Wright, przywołajmy zatem jego wypowiedź:

ten materiał – zwykle składający się z czterech lub pięciu dźwięków lub kilku akordów, o powolnym ruchu – jest tematyzowany i powtarzany, przy nakładaniu kolejnych warstw instrumentacji lub nowych struktur rytmicznych, dodawanych za każdym powtórzeniem. Ten kumulatywny proces trwa, dopóki motyw nie dotrze do odpowiedniego poziomu dynamiki lub [formalnej – przyp. tłum.] złożoności, w którym to momencie faktura zostaje nagle zredukowana do zaledwie kilku pojedynczych dźwięków¹⁴.

Z punktu widzenia technologii filmowej może się to wydawać techniką raczej nieekonomiczną: zdajemy sobie sprawę z tego, że długie, kilkuminutowe odcinki muzyczne, z powolną progresją melodyczno-harmoniczną, całkowicie nie pasują do dynamiki współczesnego obrazu. Zwłaszcza, gdy uświadamiamy sobie, że Zimmer pisze muzykę do dość specyficznych gatunków filmowych, takich jak *sci-fi*, *fantasy* czy filmy akcji. Oczywiście możemy sobie wyobrazić konkretne ujęcia, dla których taki styl byłby adekwatny: rozbudowane, podniesłe sceny batalistyczne w filmach kostiumowych lub oko kamery skierowane w przestrzeń galaktyczną. Zasadniczo jednak reżyser musi nauczyć się w odpowiedni sposób manipulować sekwencjami brzmieniowymi, dostarczonymi mu przez Zimmera.

The massive use of synthesizers makes this approach feasible, and prevents certain decisions over which the composer wants to have full control from being taken away from him. It is twice the amount of work, but this method defends his creative integrity”.

¹³ Hans Zimmer, *Time* (Inception), <https://www.youtube.com/watch?v=RxabLA7UQ9k>, dostęp: 15.04.2022.

¹⁴ Craig Wright, „Music for Media: Film, TV, and Games”, w: idem, *Listening to Music*, Cengage Learning, New York 2015, s. 441: „this material – usually four of five notes, or a few slow-moving chords – is thematicized and repeated, with a layer of instrumentation or a new rhythmic beat added with each repetition. This accumulative process continues until the theme can't get any louder or more complex, at which point the texture is suddenly reduced to just a few isolated sounds”.

Współpraca reżysera z kompozytorem w praktyce – przypadek *Interstellar*

Przyjrzyjmy się bliżej przykładowi filmu *Interstellar* zapowiedzianego w tytule niniejszego szkicu. Wybrałem ten przykład, ponieważ Benjamin Wright uważa go za dzieło absolutnie przełomowe dla rozwoju warsztatu kompozytorskiego Zimmera. Album ze ścieżką dźwiękową, za który Zimmer otrzymał nagrodę Grammy, został wydany w 2014 roku i zawiera ponad trzydzieści utworów, z których najdłuższy (zatytułowany *Murph*) ma prawie dwanaście minut¹⁵. Praktyka nadawania tytułów utworom ma oczywiście charakter programowy, a kolejne ścieżki związane są z konkretnymi scenami filmu, ale nie mamy tu do czynienia z klasycznym stosowaniem motywów przewodnich, w taki sposób jak robią to na przykład John Williams czy Howard Shore¹⁶. Co ciekawe, Nolan częściowo pozostawił sceny rozgrywające się w przestrzeni kosmicznej bez najmniejszego dźwięku lub opatrzył je motywami i tematami o wyjątkowo ciepłym, lirycznym, wręcz tanecznym brzmieniu, co jest cechą niezwykłą w twórczości Zimmera (ale może być też swego rodzaju nawiązaniem do kultowego filmu *Odyseja kosmiczna: 2001* Stanleya Kubricka). Wiele scen w *Interstellar* otwiera jednak miejsce dla zastosowania regularnej techniki budowania sekwencji muzycznych, tak lubianych przez Zimmera. Nolan wszakże odpowiednio nimi manipuluje. Bardzo wymownym przykładem jest tu scena, w której piloci statku kosmicznego Endurance docierają na pierwszą pokrytą wodą planetę, gdzie następuje zakłócenie czasu, przenoszące ich dwadzieścia trzy lata w przyszłość¹⁷.

Niezwykle wyraźnie widać tu, że Zimmer nie należy do tych kompozytorów filmowych, których obecność pozostaje niejako na peryferiach obrazu filmowego. Wręcz przeciwnie, muzyka – wcześniej skomponowana na potrzeby filmu – wyraźnie staje się częścią całości, na którą obraz i dźwięk wydają się mieć równy wpływ. Czterodźwiękowy motyw, impresjonistycznie migotliwym brzmieniem imitujący wodę, porusza się wraz z ruchem kamery po kosmicznym morzu, nasila się wraz z przerywanym, drżącym głosem Amelii (Anne Hathaway), osiągając zaś swą dynamiczną kulminację, gdy oko kamery unosi się polinii pionowej wzdłuż zatrzymanej w bezruchu fali. Przyspieszenie tempa

¹⁵ Hans Zimmer, *Interstellar – Original Motion Picture Soundtrack*, Sony Music Entertainment 2014.

¹⁶ Por. np. Henning Albrecht, Clemens Wöllner, *Metaphors and Embodied Meaning in Film Music: The Case of Leitmotifs*, w: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games*, red. Kathrin Fahlenbrach, Taylor & Francis, New York 2016, s. 155; George Christopoulos, *The Music of Star Wars*, w: *The Light and Dark Sides of Star Wars*, red. Serhat Serter, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2021, s. 173–176.

¹⁷ *Interstellar* – The Giant Wave Scene, <https://www.youtube.com/watch?v=TF2nllCs9Qg&t=41s>, dostęp: 15.04.2022.

w rozwijającej się sekwencji zbudowanej na powtarzającym się, zapętlonym motywie nie stanowi jednak prostej imitacji obrazu wody. Jego głównym celem jest bowiem oddanie narastającego zamieszania i konfuzji bohaterów uwięzionych w czasie – nawet jeśli w ramach samego ujęcia gęsta ściana dźwięku (punkt kulminacyjny sekwencji opisywanej przez Wrighta) odpowiada na poziomie wizualnym gęstej ścianie wody.

Estetyka narracji muzycznej jest nie tyle romantyczna, ile po prostu, w szerszym znaczeniu, klasycznie hollywoodzka, charakterystyczna zwłaszcza dla współczesnego epickiego amerykańskiego kina akcji. Narracyjny potencjał muzyki Zimmera wydaje się w pełni uwalniać, kiedy ma miejsce akcja ratunkowa podjęta przez androida. Stabilna, statyczna sekwencja skomponowana przez Zimmera stanowi wyrazisty kontrapunkt dla chwiejnego ruchu aparatu, imitującego fotografowanie „z ręki”. Pod tym względem mamy właściwie do czynienia z klasycznym filmowym kontrapunktem – sytuacją, kiedy to muzyka przeciwstawia się obrazowi na poziomie semantycznym – choć na poziomie emocji, wyrażanych przez scenę, relacja ta pozostaje nadal akompaniamentem. W jednej z późniejszych scen (obraz wirującej stacji kosmicznej) obserwujemy praktycznie tę samą technikę pracy Nolana na partyturze Zimmera¹⁸. Warto dodatkowo zauważyć, że same motywy i tematy, konstruowane przez Zimmera, choć – jak już wspomniałem – wykazują pewne cechy „przewodności”, w istocie wykazują uderzająco podobną budowę: opierają się na regularnym ruchu sekund w obu kierunkach – wnoszącym i opadającym – i metrum dwudzielnym, podczas gdy struktury rytmiczne są regularne, w kulminacyjnym momencie sekwencji „rozmywając się” w jednorodną wibrującą ścianę dźwięków.

Przyjrzyjmy się z kolei scenie z drugiej części filmu, w której główny bohater – Cooper (Matthew McConaughey) – walczy z Mannem (Matt Damon), wybudzonym z hibernacji na lodowej planecie, dokąd dotarła misja *Endurance*¹⁹.

Mamy tu do czynienia z jeszcze innym, charakterystycznym dla Nolana sposobem wykorzystania muzycznych sekwencji Zimmera do celów spajania i przypiętowania filmowej narracji. Krótki temat, oparty na sekundach i tercjach, rozwinięty w opisany wcześniej postminimalistyczny sposób, łączy ze sobą dwie płaszczyzny rzeczywistości: kosmiczną i ziemską, w której widzimy dorosłą już córkę Coopera, Murph, prowadzącą samochód. Zimmerowska poetyka pewnego chłodnego, pulsującego niepokoju jest na tyle uniwersalna, że bezkonfliktowo łączy się z obydwoma tymi obrazami, choć – jak wspomniałem – szczególnie dobrze komponuje się z dystopijnymi, pustymi

¹⁸ *Interstellar* – Spinning Space Station Docking Scene, <https://www.youtube.com/watch?v=RxabLA7UQ9k>, dostęp: 15.04.2022.

¹⁹ *Interstellar* – Ice Planet Fight Scene, <https://www.youtube.com/watch?v=FWLKsMmq320>, dostęp: 15.04.2022.

i jednobarwnymi przestrzeniami. Nolan unika mieszania trzech elementów ścieżki dźwiękowej: muzyka nie splata się ani z dźwiękami świata przedstawionego ani z dialogami. W scenach na lodowej planecie schodzi w ogóle na dalszy plan, nawet gdy w partii instrumentów klawiszowych rozwija się w wyobcowany, melancholijny motyw o chłodnym i nostalgicznym brzmieniu. Z drugiej zaś strony, w scenach rozgrywających się na Ziemi muzyka agresywnie i dominująco wypełnia całą ciasną przestrzeń. Daje to wrażenie, że wewnętrzne zamieszanie Murph jest znacznie bardziej uwypuklone pod względem emocjonalnym niż sama scena walki. Niemal identyczne potraktowanie sekwencji muzycznych, z wykorzystaniem elementów dynamiki i faktury dla podkreślenia równoległości przestrzeni filmowej, obserwujemy w innych momentach *Interstellar* – na przykład w początkowej scenie, w której Cooper i jego dzieci biegną śladem drona przez pole kukurydzy²⁰.

Warto jednak zauważyć, że w scenach, ukazujących interakcje między Cooperem a jego córką, ta synchronizacja przestrzeni za pomocą sekwencji muzycznych ma dodatkowe znaczenie symboliczne. Przed wyruszeniem na misję Cooper daje córce zegarek, identyczny ze swoim własnym. Staje się on symbolem więzi między kochającymi się ludźmi – więzi, która pozostaje trwała i niezmienna poza czasem i przestrzenią. Tym samym muzyka, jako widoczny znak upływającego czasu, staje się dla reżysera najlepszym środkiem ukazania tej więzi.

Zakończenie

Przyglądanie się sposobom współpracy reżysera z kompozytorem oraz technikom wykorzystania jego „nadkomponowanego” materiału muzycznego prowadzi nas do istotnej konkluzji. Widzimy, że operowanie złożonymi sekwencjami dźwiękowymi oraz budowanie narracji muzycznej w celu połączenia ze sobą różnych drobnych, pozornie nieistotnych elementów obrazu w niestabilnym oku kamery, ma dla obydwu twórców znaczenie zarówno techniczne, jak i metafizyczne. Realizuje bowiem nie tylko tę część obrazu, która opowiada o złożonych zagadnieniach czasoprzestrzennych, ale też podkreśla szczególnie wymiar metafizyczny opowieści Nolana – opowieści o skomplikowanych relacjach międzyludzkich i ich kruchości, ale też niezwyklej potędze. Potwierdza także wyjątkową jedność estetycznej wizji reżysera z właściwościami poetyki muzycznej kompozytora, czyniąc duet Nolan–Zimmer jedynym tego rodzaju w Hollywood.

Tłumaczenie z języka angielskiego Małgorzata Lisecka

²⁰ *Interstellar* – Cornfield Drone Chase Scene, <https://www.youtube.com/watch?v=bmz9IM-P6aQU>, dostęp: 15.04.2022.

Źródła

- Delfino Diego, *Outer-Space Minimalism: Understanding Hans Zimmer's Score for „Interstellar”*, 16.02.2015, <https://diegodelfino.com/blog/score-review-and-analysis/outer-space-minimalism-understanding-hans-zimmers-score-for-interstellar/>, dostęp: 15.04.2023.
- Hans Zimmer Official, <https://hans-zimmer.com/discography>, dostęp: 15.04.2023.
- Interstellar* – Cornfield Drone Chase Scene, <https://www.youtube.com/watch?v=bmz9IMP6aQU>, dostęp: 15.04.2023.
- Interstellar* – Ice Planet Fight Scene, <https://www.youtube.com/watch?v=FWLKSmmq320>, dostęp: 15.04.2023.
- Interstellar* – Spinning Space Station Docking Scene, <https://www.youtube.com/watch?v=RxabLA7UQ9k>, dostęp: 15.04.2023.
- Interstellar* – The Giant Wave Scene, <https://www.youtube.com/watch?v=TF2nllCs9Qg&t=41s>, dostęp: 15.04.2023.
- Nolan Christopher, *Interstellar*, Warner Bros. Pictures 2014, Prime Video – Amazon.
- Wright Benjamin, *Romantic Minimalism: Hans Zimmer and Contemporary Film Music*, kanał „The Varsity”, YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=3Cd15Nli0QE>, dostęp: 15.04.2023.
- Zimmer Hans, *Interstellar – Original Motion Picture Soundtrack*, Sony Music Entertainment 2014.
- Zimmer Hans, „Time” (*Inception*), <https://www.youtube.com/watch?v=RxabLA7UQ9k>, dostęp: 15.04.2023.

Literatura cytowana

- Albrecht Henning, Wöllner Clemens, *Metaphors and Embodied Meaning in Film Music: The Case of Leitmotifs*, w: *Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games*, red. Kathrin Fahlenbrach, Taylor & Francis, New York 2016.
- Bernard Jonathan W., *Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music*, „American Music” 2003 nr 1, s. 112–133.
- Christopoulos George, *The Music of Star Wars*, w: *The Light and Dark Sides of Star Wars*, red. Serhat Serter, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2021.
- Cotta Vaz Mark, *Interstellar: Beyond Time and Space*, Running Press, Philadelphia 2014.
- Engel Felix, Wildfeuer Janina, *Hearing Music in Dreams: Towards the Semiotic Role of Music in Nolan's Inception*, w: *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*, red. Jacqueline Furby, Stuart Joy, Columbia University Press, New York 2015.

- Gilmartin Aaron, *Know the Score: Minimalism Meets Film Music*, „Film Independent” 20.05.2019, <https://www.filmindependent.org/blog/know-the-score-minimalism-meets-film-music/>, dostep: 15.04.2023.
- Hexel Vasco, *Hans Zimmer and James Newton Howard’s „The Dark Knight”: A Film Score Guide*, Rowman & Littlefield, Lanham 2016.
- Horton Justin, *The Building and Blurring of Worlds: Sound, Space, and Complex Narrative Cinema*, w: *World Building*, red. M. Boni, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017, s. 187–203.
- MacDonald Laurence E., *The Rise of Independent Films, 1990–1999*, w: idem, *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*, The Scarecrow Press, Lanham 2013, s. 335–375.
- Meandri Sanchez Ilario, *Around the Marvellous: Film Music Formulas from an Ethnomusicological Perspective*, „Music and the Moving Image” 2014 nr 2, s. 34–75.
- Mooney Darren, *Christopher Nolan: A Critical Study of the Films*, McFarland & Company, Jefferson 2018.
- Shone Tom, *The Nolan Variations: The Movies, Mysteries, and Marvels of Christopher Nolan*, Knopf Doubleday Publishing Group, New York 2020.
- Wierzbicki James, *Terrence Malick: Sonic Style*, Routledge, New York 2019.
- Wilson Sean, *Atonal: The Role of Film Music in the Era of Franchising*, w: idem, *The Sound of Cinema: Hollywood Film Music from the Silents to the Present*, McFarland & Company, Jefferson 2022, s. 156–199.
- Wright Benjamin, *Music and the Movie Image: The Case Study of Hans Zimmer*, w: *The Routledge Reader on the Sociology of Music*, red. John Shepherd, Kyle Devine, Routledge, New York 2015, s. 240–256.
- Wright Craig, *Music for Media: Film, TV, and Games*, w: idem, *Listening to Music*, Cengage Learning, New York 2015.

 ABSTRACT

**Building with soundtrack audio-visual space in the movie:
Analysis on example of selected scenes of *Interstellar*
(Christopher Nolan – Hans Zimmer)**

The paper discusses certain aspects of the use of compositional techniques practiced by Hans Zimmer for the purpose of building the dynamics of the narrative of the film image. Based on the analysis of selected scenes from the movie *Interstellar* (dir. Christopher Nolan, 2014), it shows how the development of musical material inspired by American minimalism serves the specific functions of a sci-fi genre, and the appropriate manipulation of this material by the director significantly influences the construction of spatio-temporal relations in the cinematographic picture.